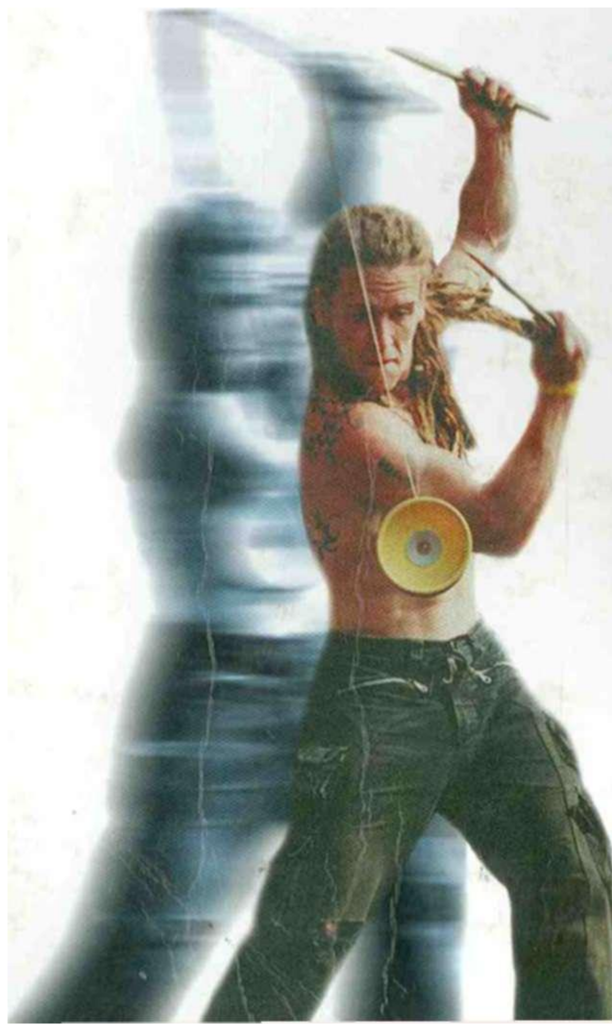


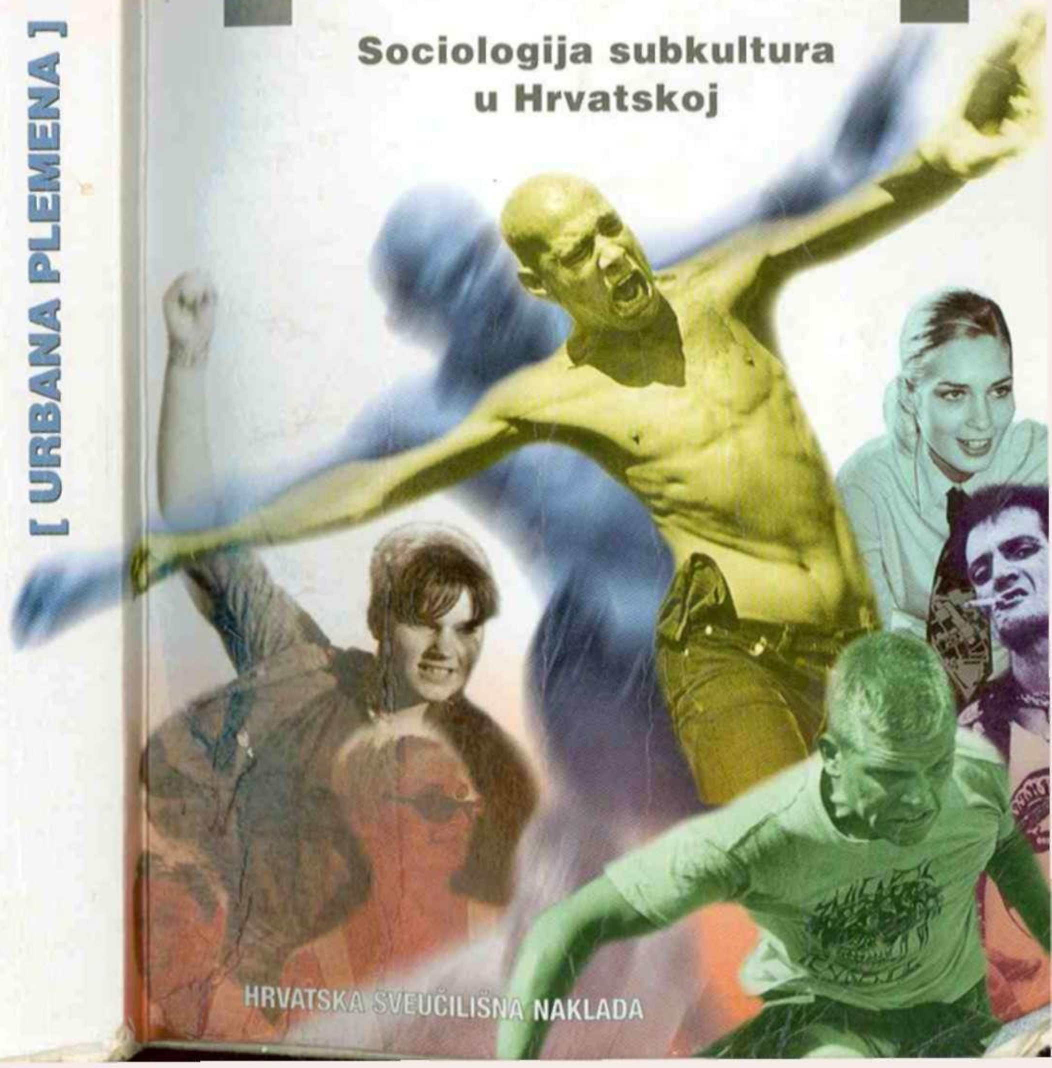
Benjamin Perasović

[URBANA PLEMENA]

Benjamin Perasović

URBANA PLEMENA

Sociologija subkultura u Hrvatskoj



HRVATSKA SVEUČILIŠNA NAKLADA

Benjamin Perasović

URBANA PLEMENA

Sociologija subkultura u Hrvatskoj

Zasreb, 2001.

Zahvala

Ova knjiga nastala je na osnovi doktorske disertacije O subkulturi mladih, koju sam obranio u ožujku 1999., na Odsjeku za sociologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Fako je postavljen okvir knjige, a dopune su samo pokušaj popunjavanja praznine koja zjapi nedostatkom istraživanja subkulture mladih (urbanih plemena) u našoj sredini.

Zahvaljujem se profesoru Vjeranu Katunariću, svom mentoru, kao i profesorima Radi Kalanju i Ivanu Rogiću, na kritici i dijalogu, poticajnim pitanjima i primjedbama tijekom 1 nakon izrade disertacije. Također se zahvaljujem upravi Instituta društvenih znanosti »Ivo Pilar« na podršci i osiguravanju uvjeta za, po mnogo čemu specifično, istraživanje subkulture mladih.

Zahvaljujem se svojim prijateljima, prijateljicama i suplemenicima, onima s kojima sam proveo mnogo vremena, kao i onima s kojima sam podijelio nekoliko sati na klupici. Posebno hvala Toshiyi i Marijani, dragom trokutu Crnomerec-Trnje-Martićeva, žitnom plemenu, partijskom plemenu, zagrebačkom, splitskom i amsterdamskom. Ovdje se želim zahvaliti i svima koji su fotografijama, fanzinima i drugim materijalima pomogli nastanku ove knjige. To su: Keith Holmes, Veljac, Damir, Riba, Nikša Antonini, Duda, Renata, Nikša Đubreta, Renato Pandža, Bruno Konjević, Matko Biljak, Bahatee, Vedran, Dražen, Marko, Borna, Domagoj, Alpi, Daniela, Zil.

Uvod

Subkulture mladih poznate su široj javnosti uglavnom zbog medijske eksploatacije ekscesnih situacija, zbog kampanja »morajrgjjanjke« i drugih načina medijske prezentacije adolescentskih stilova života. Tako je i domaća javnost doznala o postojanju hašomana, punkera, metalaca, darkera, ravera, skinheadsa i drugih aktera subkulturne scene, kroz prizmu delinkvencije i devijacije. To ne znači da je odnos medija i subkulture tako jednostavan i jednosmjeran, aliyukazuje na sliku koja se uspostavlja j£ dijelu dominantne kulture; u toj slici (učvršćenoj naslovima i podnaslovima ne-samo-žutog tiska) droga, nasilje, samoubojstvo, kultovi, vandalizam i si. predstavljaju sinonime za rave, punk, dark, skins i ostale subkulturne stilove. Nažalost, broj dosadašnjih kampanja moralne panike oko subkulturnih grupa veći je od broja objavljenih socioloških studija o toj temi, barem kada je riječ o Hrvatskoj. y_syj]etu (posebno u SAD-u i V. Britaniji) subkulture mladih već više desetljeća privlače pozornost i predmet su zanimanja sociologije i srodnih znanosti. Razvoj teorija o subkulturi možemo pratiti još od čikaške škole, od prvih radova o tada nastajućim sociokulturnim fragmentima urbane sredine. Uz naglasak na »gang« kulturi mladih i drugim marginalnim grupama, čikaški autori dalekosežno su odredili područje istraživanja i probleme »predmeta i metode« eventualne sociologije subkulture, mada je sam pojam uveden nešto kasnije (50-ih) kada je dio »gang« kulture opisan kao »delinkventna subkultura«. Šezdesetih godina nastaje »skeptička revolucija« u sociologiji devijacije, pojavljuje se teorija etiketiranja, već uspostavljena teorija

O »delinkventnoj subkulturi« dalje se razvija, a pojava »kontrakulture« i eksplozija omladinskih pokreta i životnih stilova krajem šezdesetih osigurava prisutnost teme (sub)kulture mladih i u akademskim i u mnogim drugim, svakodnevnim 1 neformalnim krugovima. U historiji nastajanja (nikad striktno utemeljene) sociologije subkulture, sedamdesete godine su obilježene djelovanjem »Birminghamske škole«. Sociolozi te tradicije i do danas su ostali najcitiranijim autorima u području subkulture mladih. Njihov se utjecaj u osamdesetim godinama učvrstio i u mnogim drugim zemljama (izvan uobičajenog »zapadnog kruga«) koje su se susrele s vlastitom rock/punk (sub)kulturom. Sociologiju subkulture moglo se iščitati i iz šireg područja »cullural stuclies« u kojem danas djeluju ključni »birminghamski« autori. Devedesete godine obilježene su novim subkulturnim pokretima i novim interpretacijama koje traže promjenu okvira »birminghamske« sociologije subkulture.

U Hrvatskoj, nastanak brojnih subkultura mladih nije bio praćen sličnim razvojem socioloških istraživanja, no nakon recepcije osnovnih odrednica kontrakulture **i** subkulture Zapada u našoj socijalnoj teoriji sedamdesetih, u drugoj polovici osamdesetih pojavljuju se radovi o domaćim subkulturnim fenomenima, posebno o grafitima i subkulturi nogometnih huligana. Već pri prvom pogledu na domaće radove o subkulturi jasno je da su oni sociološki »zahvat u stvarnost« koji osnovne pojmove (dominantna kultura, subkultura, stil, identitet, ritual itd.) uglavnom preuzima, bez dubljeg problematiziranja, iz njihovoga šireg teorijsko-metodološkog konteksta, obogaćujući (»puneći«) te pojmove (donekle ispražnjene fleksibilnijim definiranjem) sadržajem iz domaćeg istraživanja samog fenomena. S obzirom na svojevrsnu napetost između evidentne različitosti konteksta i isto tako evidentne sličnosti simboličkog svijeta subkulturnih afilijacija u Hrvatskoj i V. Britaniji, takav početak domaće sociologije subkulture čini se razumljivim. Osim što je razumljiv, takav početak je, zbog istraživačkog »uvida iznutra«, poticajniji za buduće studije nego što bi to bila isključivo teorijska rasprava o sociološkim orijentacijama, paradigmama i osnovnim pojmovima sociologije subkulture, bez uporišta u domaćoj subkulturnoj stvarnosti. Drugim riječima, za našu sociologiju je bolje imati knjigu o torcidi kao živom akteru subkulturne scene (nogometnog plemena, u jednom konkretnom periodu) nego raspravu o utjecaju socio-biologijske paradigme na teoriju Petera Marsha o ritualiziranoj agresivnosti i ponašanju nogometnog plemena uopće. Naravno, ovakva ocjena može vrijediti samo za prvu, početnu fazu istraživanja u ovom području, dok govorimo o jednoj knjizi i njenom mogućem utjecaju, a poželjnost obuhvaćanja svih dimenzija sociološkog rada nameće se u svakoj sljedećoj fazi kao samorazumljiva**I) PojajT**}_subkulture je josta_šjrok. U pristupu tom problemu do sada su u svijelu korištene sve tri dominantne sociološke orijentacije (inlerakcionistička, funkcionalistička, marksistička) u **raznim** oblicima, suprotstavijenim ijcomplementarnimjpa nije čudno što i danas u literaturi nailazimo na nesporazume oko upotrebe pojma[1] va. Koliko su slični, a koliko **i** o/ličiti pojmovi popul »subkultura«, »kontrakultura«, »alternativna kultura«, »kultura mladih«, »rock kultura«, »rave kultura«, to ovisi o našoj definiciji, no činjenica je da u suvremenoj sociologiji ne postoji opća suglasnost o tim definicijama i da se pojmovi koriste različito. Budući da ti pojmovi nisu nevezani uz konkretni sadržaj, a taj sadržaj nije zacementiran u vremenu, postoje i prigovori koji tvrde da »subkultura« može biti primjeren pojam za fenomen modsa, rockera ili punkera (60-ih i 70-ih) ali, s obzirom na promjene u fenomenu subkulturnih identiteta, isti pojam ne može vrijediti za današnja grupiranja na rave, techno, »umreženoj« sceni kul-

ture mladih u devedesetima. Autori takvih teza ne uvažavaju činjenicu obnavljanja subkulturnih stilova, niti dijalektiku individualizma i kolektivizma u »novom tribalizmu«, pa im postojanje punkera u devedesetima izgleda nestvarno, ili barem ne dovoljno stvarno da bi grupni identitet Lživolni stil punkera_dang5JnDgli nazvati subkulturnim, kako se to radilo sedamdesetih i osamdesetih.

S obzirom na navedene probleme i višestruke zadaće, ovaj će rad biti podijeljen na tri dijela. U prvom dijelu analiziraju se osnovni pojmovi i razvoj teorija o subkulturi mladih, različite škole, pristupi i doprinosi ključnih autora naznačavanju okvira sociologije subkulture. U drugom dijelu, pojmovi i koncepti socijalne teorije bit će primijenjeni u istraživanju subkulture mladih u Hrvatskoj, u pokušaju rekonstrukcije stilova i identiteta od sedamdesetih do devedesetih. U ovoj radnji širi pojam subkulture sužen je na subkulturu mladih, i to uglavnom na one grupe koje svoj životni stil i individualni/grupni identitet zasnivaju na različitim pravcima glazbe ili specifičnom praćenju sportskih klubova. Sva literatura u svijetu pokazuje da su do devedesetih (a u velikoj mjeri i danas) upravo rock/pop i druga glazba, uz navijanje na sportskim stadionima, tvorili one dominirajuće, najčešće podloge i posredovanja mladim ljudima za stvaranje subkulturnih stilova života.

Čak i površnom promatraču bilo bi jasno da ne možemo mehanički prenijeti sociološke kategorije, definicije i interpretacije, nastale u istraživanju subkulturnih grupa u SAD-u ili V. Britaniji, u kontekst Hrvatske. Međutim, proučavanje izvorišta za opće odrednice pokreta i životnog stila (a te opće odrednice zajedničke su mladima najrazličitijih socijalnih i geografskih položaja), čini se neophodnim; opća odrednica »punkeri« vrijedi, i na sličan način služi, sociologu u Brixtonu kao i u Zapruđu. Onome tko promatra punkere u Zapruđu (uz neupitan primarni etnografski rad

u konkretnom vremenu i prostoru) mora biti važan početak punka, činjenice nastajanja jednog subkulturnog stila krajem sedamdesetih u V. Britaniji, upravo zbog onih općih odrednica koje se pokazuju zajedničkima u različitim kontekstima i u različitom vremenu. No, opsežna literatura, koja **0** tome u zemlji »središtu« postoji, može, izravno prenesena, izazvati zbrku u zemljama »periferije«. Ako se zadržimo na primjeru punkera, dakle na sociološkim istraživanjima glazbenog stila kao podloge za stvaranje životnog, subkulturnog stila i identiteta, uočit ćemo kako anglosaksonske analize često uzimaju u obzir pojedinačni kontekst u kojem je verbalizacija nekog problema (a riječ je, naravno, o engleskom jeziku) dobar dio okvira za iščitavanje značenja i uloge pojedinog subkulturnog aktera, dok kod nas ne samo da izostaje kontekst o kojem se govori (na primjer, pobuna u Brixtonu i njen širi rasni, socijalni i politički kontekst), nego 1 elementarno razumijevanje teksta (pjesme) o kojem je riječ. To znači da sociološki pristup grupi punkera u Brixtonu, uz analizu pojedine pjesme ili nekog znaka, mora biti testiran u drugom prostoru i vremenu, gdje (primjerice u Zapruđu) ne_postojlni pakistanska, ni jamajkanska, ni englesko^bjeJačka zaiedn[ca7~^ti~^ovoljno razumijevanje engleskog jezika dodatno iskrivljenog i prikrivenog snimkama na nosačima zvuka, di ^postoje punkeri.

Uz temeljna pitanja o jome što su subkulture mladih, kako su_nasjgjg.1e_L.o.driavalesuo]JJvoLuJjrvatskoj, kako dolazi do miješanja starih i nastajanja novih stilova, kakav im je odnos sa širom roditeljskom kulturom, u drugom dijelu posebna pozornost bit će posvećena nekim aspektima života subkulturnih grupa, primjerice upotrebi droga. Također, zbog povezanosti pojmova i stvarnih sudionika, jedno poglavlje obuhvatit će nefe domaće aktere »novih društvenih pokreta«. U trećem dijelu rada,' koji ima rezimirajuću, zaključnu funkciju, analizira se odnos prvog i drugog dijela,

dakle odnos između relativno uspostavljene sociologije subkulture mladih u svijetu i domaćih istraživanja i spoznaja, što će, nadam se, pridonijeti razvoju istraživanja i razumijevanju fenomena subkulture.

I. dio

SOCIOLOGIJA SUBKULTURA MLADIH

Uvod

Donedavno su pojedinačni radovi, knjige i zbornici posvećeni ovom području naglašavali razlike u pristupu i većinom slijedili prepoznatljive, paradigmatske orijentacije u sociologiji, stvarajući nove varijacije u interakcionističkoj, funkcionalističkoj i konfliktnoj (marksističkoj) tradiciji razumijevanja društva. No, pojam *bricologe,* što ga je od C. L. Straussa preuzela birminghamska škola sociologije subkulture, i koji je postao ključan u interpretaciji subkulturne konstrukcije stila, nakon uobičajene upotrebe u subkulturnoj teoriji počinje označavati samu teoriju, način stvaranja socioloških modela u analizi društva. Tim pojmom Fornas (Fornas i sur., 1995.) naziva vlastiti pristup, u kojem su semiotika, psihoanaliza, koncept kasne moderne i Habermasova teorija komunikativnog djelovanja, britanske kulturne studije, suvremena antropologija i studije so-

cijalne strukture i mobilnosti uspješno spojeni s istraživanjem triju adolescentskih rock grupa. Tendenciju prevladavanja dosadašnjih *paradigmatskih isključivosti* dobro ilustriraju Gelder i Thornton (1997.) koji naznačuju zajednički okvir raznovrsnih orijentacija u sociologiji subkulture, kao i Thompson (1998.) koji reafirmira klasični, u sociologiji subkulture nezaobilazni koncept *moralne panike,* ukazujući na relevantnost tog koncepta u suvremenom (medijskom) *društvu rizika.* Čak i u prijašnjem razdoblju, u kojem je naglašavanje različitosti i suprotstavljenosti teorijskih pristupa često prikrivalo njihove sličnosti, bilo je lako uočiti zajedničke probleme i pojmove, te, bez obzira na varirajući raspon kritičkog (i polemičkog) autorskog osvrtanja na prethodnike, odčitati iz radova brojnih autora temeljna poglavlja u nastajanju sociologije subkulture. Ta poglavlja, uz dozu nasilja nad širinom područja, možemo ovako odrediti:

1. Cikaška škola, 2. Teorija delinkventne subkulture, 3. Interakcionizam, teorija etiketiranja i skeptična revolucija u sociologiji devijacije, 4. Kontrakultura i širenje pozornice za brojne (sub)kulture mladih, 5. Koncept moralne panike, 6. Birminghamska škola, 7. Post-subkulturne studije i *geografije kultura mladih.* Ove cjeline uglavnom odgovaraju vremenskom redoslijedu nastanka teorija i aktera **(subcul-**ture u SAD-u i V. Britaniji, da bismo danas, u uvjetima djelomično postkolonijalne znanosti, govorili o akterima ili sociološkim pristupima koji se zasnivaju mimo dosadašnjih geografskih ili teorijsko-paradigmatskih odrednica.

ić

1. Č i kaska škola

U literaturi često susrećemo »škole«, za koje mnogi autori tvrde kako preciznim raščlanjivanjem i vrednovanjem rada i doprinosa svakog predstavnika određene škole zapravo činimo upitnim sam zajednički nazivnik - »školu«. Postojanje više naraštaja autora dodatno komplicira inzistiranje na pojmu škole, pa je uvijek potrebno pobliže odrediti sadržaj neke škole mišljenja i istraživanja. Gelder i Thornton (1997.) započinju odabir tekstova za opsežni »reader« subkulture čikaškom školom, koju labavo definiraju i vezuju nekoliko naraštaja raznovrsnih teorijskih i istraživačkih orijentacija uz sveučilište u Chicagu, smatrajući pisanje »u duhu« ili »u ime«, čikaške škole dovoljnim za široki zajednički nazivnik. Neprecizno definiranje rezultiralo je uvrštenjem nekolicine autora koji (poput Alberta Cohena, najbližeg Mertonovoj paradigmi u sociologiji) ne spadaju u čikašku školu. Cikaška skQJn, koja, se najčešće spominjala u kontekstu »urbane sociologije«, važna je za početak svake rasprave o historijatu sociologije subkulture. Caldarović (1985.) je i tematski i vremenski jasno definirao čikašku školu, obrađujući prvenstveno Thomasa, Parka, Burgessa, McKenzieja i Wirtha kao njene glavne predstavnike, označujući dvadesete i tridesete godine kao ključno razdoblje stvaranja prepoznatljive teorije, te izdvojivši monografske studije i metodološke aspekte uopće kao posebno i važno poglavlje djelovanja čikaške sociološke škole. Urbano i moderno - to je rodno mjesto subkulture mladih i adolescentskih životnih stilova već oko pola stoljeća. Zbog toga je korisno podsjetiti se prvih socioloških promišljanja i istraživanja urbane sredine. Bez obzira na mijene strukture društva i ubrzanje tehnologijsko-informa-

cijskog kompleksa, u sociologiji ne prestaju biti aktualni oni autori koji su, prije početka 20. stoljeća ili na samom njegovom početku uočavali bitne društvene činjenice, procese i oblike. Tonnies i Simmel neosporno su utjecali na autore čikaške Škole. Simmelovo »blase« i »reserve« određenje ponašanja u urbanoj sredini ne samo da odjekuje u radu Louisa Wirtha, nego i u rap pjesmama početka devedesetih. Simmel se danas reaktualizira u radovima o kulturi potrošnje i životnim stilovima (Chaney, 1996.) a čikaška škola periodično doživljava »revival« u sociologiji, navodeći sociologe čak i devedesetih godina, da nakon svih rasprava o pozitivizmu, biheviorizmu, empiricizmu, utjecaju različitih paradigmi, još jednom daju ocjenu doprinosa čikaške škole sociologiji. Tako Rums (1996.) naglašava ne-pozitivistički karakter čikaških istraživanja dvadesetih i tridesetih godina i na osnovi opsežne literature dokazuje kako upravo usmjerenost na empirijsko istraživanje i odbacivanje »apstraktnih teorija«, uz Meadov utjecaj, naglašava razliku koju kvalitativna usmjerenost podacima i Meadov interakcionizam iskazuju prema uobičajenom, pozitivističkom značenju empiricizma i biheviorizma u sociologiji.

Tri međusobno isprepletene dimenzije čikaške sociologije fvore njen zaštitni znak: teorija »humane ekologije« i spacijalno-socijalnih odnosa, teorija socijalne dezorganizacije te metodološki, kvalitativni »povratak podacima«. Pod utjecajem organicizma, čikaški autori pristupili su društvu utvrđujući odnose prostornog i socijalnog, uspoređujući društvene procese (kompeticije, segregacije, akomodacije) sa sličnim procesima u biljnom i životinjskom svijetu. Klasičnom sociološkom naslijeđu ostavili su (idealne) tipove poput biotičkog poretka, u kojem vlada kompeticija, i kulturnog, u kojem vlada konsenzus, koncentričnih zona širenja grada, dinamičkog ekvilibrija. Thomasovo zapažanje o definiranju situacije nije izgubilo na valjanosti kroz protekla desetljeća, nego se bezbroj puta potvrdilo, upravo u istraživanjima subkulturnih aktera. Cikaška metodologija nazvana je kvalitativnom, iako ne izbjegava statističke podatke, no presudnim smatra kvalitativni uvid u stvarnost, često očima onih koje se promatra. Takav pristup mnogi su nazivali i etnografijom ili urbanom etnologijom. Nels Anderson je u sociologiju uveo »Hobo« svijet migranata (Anderson, 1923.), a taj svijet lutalica, sezonskih radnika i boema čini jednu od koncentričnih zona grada analiziranih i u Zorbaughovoj studiji o »Zlatnoj obali i slumu« (Zorbaugh, 1929.). F. Thrasher je svoje sedmogodišnje istraživanje objelodanio u knjizi »The Gang«, obrađujući 1313 bandi (škvadri) u Chicagu, (Thrasher, 1927.), a Sutherland je, kao kriminolog, »samo pripremio« knjigu o profesionalnom lopovu koju je napisao sam profesionalni lopov. (Sutherland, 1937.). Paul G. Cressey pratio je djevojke, »animir-plesačice« u njihovim privremenim iskoracima u svijet drukčijih pravila i zarade, ili u njihovoj cjelokupnoj karijeri »mobilnosti na dolje« (Cressey, 1932.). W. F. Whyte je tri i pol godine proveo u slumu, talijanskoj četvrti, sudjelujući u životu »dječaka s ugla ulice«, ne zanemarujući sudjelovanje (i promatranje) u aktivnostima njihovih socijalno mobilnijih vršnjaka (Whyte, 1 955.). Ne može se za svaku studiju čikaške škole tvrditi da je zasnovana isključivo na sudjelujućem promatranju, iako to jest glavna značajka većine, ali se i u drugim izvorima podataka, poput pisama, biografija i osobnih dokumenata, primjećuje načelo - što bliže akteru, njegovoj definiciji situacije, bez zadanih shema i bez moraliziranja oko »normalnosti« ili »devijacije«.

Zapažanja Roberta Parka o gradu, o mozaiku malih svjetova, o paralelnim svjetovima, »moralnim miljeima«, o mogućnosti da se u urbanoj sredini živi istovremeno u nekoliko takvih odvojenih svjetova (moralnih regija), inspiration su početak istraživanja subkulture. Nastavljaju se i

konkretiziraju brojnim »socijalnim monografijama« čikaške škole i do danas ostaju svježa u svojim fascinacijama i strahovima pred urbanim kao (»laboratorijskim«) poljem potrebnog istraživanja.

Čaldarović (1985.), Saunders (1981.), Ritzer (1997.) i drugi koji su pisali o čikaškoj školi s pravom su omeđili razdoblje formiranja škole na dvadesete i tridesete godine. Međutim, već popisivanje kvalitativnih studija, što se kao posebna cjelina nameće zbog važnosti metodologije koja je stvorena u čikaškoj školi, proširuje vremenski raspon i na četrdesete godine, uključujući Whyteovu nezaobilaznu studiju »Street Corner Societv«. lako Sutherlandova kriminologija i serija istraživanja Shawa i McKaya ne spadaju u strožu definiciju teorijskog doprinosa prve generacije čikaške škole, ovdje su bitna jer znače »prijelaz« prema teoriji delinkventne subkulture. Nakon niza istraživanja delinkventnih područja, cikaška kriminologija (inspirirana ekološkim teorijama Burgessa o gradskim zonama) nakon uobičajene teze o socijalnoj dezorganizaciji, stvara teoriju diferencijalne asocijacije, u kojoj postaje jasno da društvene grupe dolaze u normativne konflikte i da, prirodno, proces učenja može označavati učenje devijantnog ponašanja. Devijacija se, od početka čikaške škole, ne definira individualno ni patološki, nego se pomiče u sferu socijalnoga.

Clifford Shaw (1 933.), pišući o grupnoj tradiciji delinkvencije mladih, tvrdi da želje i porivi koji pokreću delinkventnog dječaka nisu ništa drukčiji od onih koji pokreću aktere konvencionalnih djelatnosti u društvu. Delinkvenciju Shaw opisuje kao prirodnu prilagodbu očekivanjima grupe čiji je član dotični (delinkventni) akter. Svakoj individui je veoma važno (po liniji poželjno-nepoželjno, dopušteno-nedopušteno itd.) kako postupaju oni koji su s njom najuže povezani, koji pripadaju istom klubu, sekti, klasi, profesiji. Shaw uočava i veliko značenje modela, utjecaja

velikih faca na mladog delinkventa (jezikom subkulture: velikih »zvjerki«, »igrača«, »gubica«, »frajera«), koji predstavljaju ideal kojem se teži i koji treba postići, ostvariti. Sudjelovanje u aktivnostima grupe (delinkventna praksa) može pridonositi prestižu, može pojedincu dati osjećaj ponosa, superiornosti. Shaw ustaje protiv formula uvriježenih u javnosti po kojima je delinkvencija izraz inheretne zlobe i zloće, neposluha. Ono što je bitno, to je da se u delinkvenciji postiže stimulacija, uzbuđenje, svojevrsno ushićenje, zadovoljava se glad za »žmarcima« koji struje tijelom. Ipak, kulturne vrijednosti, moralni standardi delinkventnog svijeta odstupaju jako od onih šireg, konvencionalnog društva. Upravo je analiza »delinkventnih područja« i »šireg, konvencionalnog drušlvu« nuvela istraživače na analizu problema socijalizacije u nižoj i srednjoj klasi, pa je iz spoja čikaški zasnovanih teorija o dezorganizaciji i diferencijalnoj asocijaciji s interpretacijama Mertonove paradigme, nastala teorija »delinkventne subkulture«.

2. Teorija delinkventne subkulture

Subkultuma stvarnost (Hobo svijeta, »škvadre iz ulice«, bandi, taxi-plesačica itd.) već je bila višestruko prikazana u radovima čikaške škole, iako bez korištenja samog pojma »subkultura«. Istraživanje neformalnih grupa mladih, »gongova« (škvadri, klapa i bandi)[1], nastavilo se i proširilo izvan početnih, znanstvenih i geografskih okvira Chicago. Upravo u širokoj raspravi o fenomenu »ganga«, delinkvenciji i devijaciji, stvoren je pojam delinkventne subkulture. S jedne strane teorija diferencijalnih asocijacija i kulturne transmisije (koja ima čikaške korijene), a s druge strune Mertonov doprinos teoriji anomije, kumovali su konceptu subkulture, oko kojega nikad nije postignuto potpuno slaganje autora. Zapravo, pojam subkulture pojavio se, prije šire rasprave o delinkvenciji, označujući segmente populacije i socijalizacijske procese koji se, bez obzira na krovni pojam pojedinog (primjerice »američkog«) društva, oštro razlikuju prema spolu, dobi, klasi, zanimanju, regionalnoj, konfesionalnoj i etničkoj pripadnosti. (Green, 1946., Gordon, 1947.) Svijet unutar svijeta, kultura unutar kulture, društvo unutar društva, sve su to prirodna zapažanja, posebno ako promatramo američko društvo brze urbanizacije i industrijalizacije, uz stalnu imigraciju. S obzirom na temu ovog rada, utemeljenje pojma subkulture u širokoj lepezi različitosti, prije svega etničkih i konfesionalnih identiteta u tadašnjem američkom društvu, nije od presudne

U engleskom jeziku riječ »gang« ne označava samo bandu ili kriminalnu skupinu, kako se to često kod nas, posebno na dijelu novinarske, »estradne« scene smatra, nego označava i društvo (iz kafića, s ugla ulice, iz škole itd.), družbu, klapu, ili kako bi se u Zagrebu reklo - škvadru.

važnosti za subkulturu mladih. Ipak, radikalno odstupanje ponašanja (vrednota, načina života) nekih adolescentskih grupa, od njihove šire socijalne okoline, navelo je sociologe pedesetih godina na govor o »delinkventnoj subkulturi«. Medu najpoznatijim je utemeljiteljima pojma Albert (ohen. 'I knjizi »Delinquiml B*>ys: rhe I culture @i fhe Gong« (1 955.) pita ono što i mnogi prije njega, kako netko postaje delinkventom, i u odgovoru prihvaća čikaške spoznaje o prenošenju znanja i vjerovanja; »tako što uči postati delinkventom, uključujući se u grupe u kojima je takvo ponašanje već uspostavljeno, u kojima se provodi delinkventna praksa«. Analiza delinkventne prakse i svakodnevnog života delinkvenata, upućuje na pojam kulture (i subkulture) koji Cohen, kao i ostali autori u tom području, koristi antropologijski, kao način života. Za Cohena je kultura »znanje, vjerovanja, vrednote, kodovi, ukusi, predrasude koji su postali tradicionalni u društvenim grupama i koji se u njima postižu interakcijom«. Ne negirajući postojanje nečega što se zove »američka kultura«, Cohen naglašava da postoji kultura unutar kulture i da je svako društvo iznutra diferencirano na mnoge subgrupe, subkulture dobnih grupa, subkulture unutar subkulture. Postoji tvornica i dućan unutar tvornice, subkultura sveučilišta i subkultura studentskog bratstva (bratovštine) unutar sveučilišta, postoji subkultura susjedstva i subkultura obitelji, klike ili »ganga« unutar susjedstva. Sve te subkulture imaju nešto zajedničko: »sve su nastale samo interakcijom s onima koji u svom uvjerenju i djelovanju već dijele i utjelovljuju kulturni obrazac«. (Cohen, 1955., str. 13.) Kad Cohen govori o delinkventnoj subkulturi, govori o načinu života koji je nekako postao tradicionalan, uobičajen među izvjesnim grupama u američkom društvu. Te grupe su škvadre dječaka koje nastaju u delinkventnim susjedstvima većih američkih gradova. Članovi tih škvadri odrastaju, neki da bi

postali građani koji poštuju zakon, a neki da bi se približili odraslijim i profesionalnijim oblicima kriminala. Delinkventna tradicija se održava dobnim grupama koje generacijski slijede iza ovih koji odrastaju. Delinkventi nisu obilježeni nej<om_rjslhoipškom_jli fizičkom karakteristikgrrwie mora netko biti defektan ili neinteligentan da bi postao delin- v kventpm. Ono što vrijedi za delinkvente (da su neki živahni a neki usporeni, da su neki ozbiljno frustrirani a neki **nisu,** da neki imaju ozbiljnih mentalnih problema a neki ne, itd.) vrijedi i za nedelinkvente. Jedina je razlika u izloženosti delinkventnom obrascu, delinkventnoj tradiciji, u tome kako okolnosti favoriziraju asocijaciju s delinkventnim modelima. Proces postojanja delinkventom isti je kao i proces postojanja izviđačem. Razlika je samo u kulturnom obrascu s kojim se dječak povezuje, udružuje. Nakon što je opisao osnovne uvjete nastanka subkulture, naglašavajući kulturni obrazac i zasnivajući svoj pristup mimo psiholoških determinizama, Cohen se pita o karakteru delinkventne subkulture.

Sadržaj delinkventne subkulture jest neutilitaristički, maliciozan i negativistički. Neutilitaristički karakter dokumentira spoznajama o raširenom običaju krađe iz zabave, bez primarne motivacije u korištenju ukradenoga. Malicioznost prepoznaje u brojnim oblicima vandalizma, ispisivanju poruka poput »ne pazi mi se« preko upozorenja »pazi na čistoću« i si., te uočava negativni polaritet prema normama respektabilnog društva odraslih. Sljedeća značajka (o kojoj govore i drugi, uključujući i one koji se suprotstavljaju pojmu subkulture definiranom na Cohenov način, poput Millera i drugih autora »kulture donjih slojeva«) jest »kratkoročni hedonizam«. (»Short run hedonism«, ili jezikom subkulture - hedonizam »na prvu«). Tu Cohen priznaje kako je zapravo mali dio gang aktivnosti delinkventan, kako se većina vremena u škvadri odvija u čekanju neke zabave, a većina »fun« aktivnosti nisu posebno delinkventne. I

Cohen, kao i drugi autori, ustvrđuje da je »hedonizam na prvu« karakteristika društvene klase iz koje delinkventi dolaze, a ne samo obilježje »gangova«. Grupna autonomija također je bitna karakteristika subkulture, jedini pritisak koji se tolerira jest neformalni pritisak same grupe, a snagama izvana ne dopušta se utjecaj. Članovi škvadre ne žele nikakav vanjski, obiteljski ili drugi nadzor.

Referentni okvir i referentna grupa - to su pojmovi koje Cohen preuzima iz socijalne psihologije i detaljno ih obrazlaže, stvarajući temelje svog pristupa »delinkventnoj subkulturi«. Način stvaranja referentnog okvira i dinamika referentne grupe, to je prava pozadina nastajanja subkulture, uz položaj aktera u socijalnoj strukturi. »Action is problem solving«, to je temeljna premisa. Objašnjenje subkulture kao tipa djelovanja usmjerenog rješavanju nekog problema zadržat će se desetljećima nakon Cohenovih radova. Posebnu pozornost Cohen posvećuje procesu promjene referentnog okvira, imajući na umu delinkventne grupe kojima se bavi. Situacija je za aktera uvijek relativna. Ta situacija za Cohena je »svijet u kojem živimo, fizički uvjeti, okruženje, konačna opskrba vremenom i energijom koja nam je na raspolaganju, navike, očekivanja, zahtjevi i socijalna organizacija ljudi oko nas«. To što akter vidi ili osjeća u vezi s onim što vidi, ovisi o njegovu kutu gledanja, koliko i o situaciji. Naš referentni okvir određuje kako stvari vidimo i što nam one znače. U slučaju stvarno teških problema, za koje nemamo spremne solucije, ona za koju se izborimo uključuje promjenu referentnog okvira. Ljudski problemi, upozorava Cohen, nisu ravnomjerno raspodijeljeni po ulogama koje čine društveni sustav. Zato su od presudne važnosti dobne, spolne, rasne i etničke kategorije, uz zaposlenje, ekonomski stratum, društvenu klasu. Socijalna struktura i neposredni socijalni milieu ima u determiniranju stvaranja i selekcije solucija golemu ulogu i uz činjenicu

socijalne interakcije (»naše sudjelovanje u sustavu socijalne interakcije djeluje na način kojim pristupamo našim problemima«) jedno je od uporišta Cohenove teorije. Uz pojam referentnog okvira stoji i bitan pojam referentne grupe. Za pojedinca neke su grupe važnije, efektnije od drugih kao autoriteti za definiranje valjanosti naših postupaka. Teško ćemo sebe uvjeriti (piše Cohen) da je učlanjivanje u neku stranku, crkvu, laganje o godinama da bi se dobilo piće, glasanje za republikance, ili bilo što, u redu, ako naša referentna grupa smatra takve stvari krivima, glupima, nepotrebnima. Ključni uvjet stvaranja i pojavljivanja nove kulturne forme jest postojanje nekog broja aktera, koji su u efektnoj međusobnoj interakciji, i koji imaju slične probleme prilagodbe. Ako^pojedinac nešto pokuša, pa u tome dobije podršku, u interakciji stvar raste i mijenja se model, djelovanjem nastaje novi kulturni model, stvara se subkulturna solucija. U podrobnom opisu »eksploratornih gesti«, kao značajki društvenog djelovanja, prepoznajemo Cohenovu sliku delinkventne grupe: »Jedan će malo izviriti glavom, ali će je povući ako ti (drugi) ne pokažeš neki znak odobravanja, ako nekim znakom afirmacije ne izviriš vratom u nekom smjeru. Pomak u nekom smjeru, proizvod interakcije, pripada grupi, ni jednom članu posebno, iako je svatko izravno sudjelovao.« (Cohen, 1955., str. 60.) Zanimljivo je da Cohen tvrdi kako taj kulturni proces ne mora biti posljedica neke svjesne aktivnosti, pa kao primjer nudi događanja u vojsci, kada se vojnici žale na nešto što nema uzroka u organskoj patologiji, ali je situacija masovne psihoneuroze na fronti (kao odgovor na problem) ipak stvarna, poput zabilježenih slučajeva kada su vojnici masovno stavljali plinske maske i trčali doktoru uvjereni da su napadnuti bojnim otrovima. Očigledno je kako Cohen ne može zamisliti eventualni proces subkulturalizacije kao (makar djelomičan) plod svjesne aktivnosti,

j proteći će još dosta godina, u kojima će nastati novi subkulturni akteri kao i novi oblici medijskih posredovanja prije nego sociologija subkulture prihvati svjesne zahvate pojedinačnih, individualnih aktera u stvaranju zajedničke (sub)kulture. Cohen inzistira na grupnim standardima, na promjeni zajedničkog referentnog okvira jer to označava nastanak nove subkulture. Kada je jednom stvoren, subkulturni sustav može perzistirati, ali ne pukom inercijom. Subkultura može nadživjeti pojedince koji su sudjelovali u njenom stvaranju, ali samo toliko dugo dok nastavlja služiti potrebama onih koji dolaze nakon prvih stvaralaca. Od svog osnovnog polazišta, o djelovanju kao rješavanju problema, Cohen dolazi do zaključka o subkulturi kao soluciji, zapravo subkulluia predstavlja grupnu soluciju za neki problem. O kojem je općem problemu' riječ? Delinkventna subkultura smještena je u radničkoj klasi, obitelj se promatra kao društvena jedinka, ali unutar klasnog sustava. Članstvo u obitelji ima važnost i posljedice za pojedinca bez obzira na njegovo iskustvo unutar nje, jer će dijete u odnosu s vanjskim svijetom osjetiti položaj vlastite obitelji u socijalnoj strukturi. Upravo to određuje iskustva i probleme s kojima se susreću svi članovi obitelji u svojim odnosima s izvanobiteljskim svijetom. Djeca shvaćaju kako su njihove obitelji vrednovane i rangirane. Unutar problema mobilnosti (zapravo blokade mobilnosti) naglasak je na muškarcima (dječacima) radničke klase, dok je za žene osnovno sredstvo mobilnosti - udaja. Problem, s kojim se djeca iz nižih stratuma društva suočavaju već u školi, jest sustav vrednota srednje klase i očekivanja nastavnika (većinom također iz srednje klase). Cohen analizira tip socijalizacije u srednjoj klasi da bi naglasio problem različitosti unutar koje djeca odrastaju i prihvaćaju vrednote svoje matične, roditeljske kulture. Tip socijalizacije u nižoj klasi smatra poznatim, opisujući ga u glavnim

crtama (to će detaljno obaviti Miller) pa se koncentrira na socijalizaciju srednje klase. Time se dobiva model mjerenja svih učenika očima profesora, ujedno prva strukturalna ograničenja za djecu niže klase, kandidate za buduće pripadnike delinkventnih subkultura. Cohen navodi devet karakterističnih cjelina, aspekata socijalizacije u srednjoj klasi:

1. Ambicija, visoka očekivanja, orijentacija na *dugu stazu* i teško dostižne ciljeve, odgađanje nagrade, roditelji se trude utisnuti djetetu želju da bude *netko.*

2. Etika srednje klase je etika individualne odgovornosti, oslanjanje ponajprije na sebe same, roditelji treniraju djecu za utrku koju će trčati sama. To minimizira obavezu dijeljenja, čak i s rođacima, posebno ako to irtterferira s postignućem ciljeva.

3. Norme srednje klase visoko vrednuju njegovanje vještina i kvalifikacija, atletskih i akademskih.

4. Svojevrstan asketizam, spremnost i sposobnost za odricanje, za podređivanje iskušenja neposrednog zadovoljavanja potignućem ciljeva na duge staze.

5. Racionalnost, svjesno planiranje, ekonomiziranje vremena.

6. Ponašanje, ljubaznost, osobnost, »maniri«; u svijetu srednje klase umješnost u određenim konvencijama govora i držanja nosi određeni prestiž i smatra se instrumentalnim za uspjeh. Važno je postojanje mnogih sekundarnih grupa, njeguje se sposobnost da se upoznaju novi ljudi, steknu poznanstva i prijatelji, upozna neka utjecajna osoba. Strpljivost, samokontrola, inhibicija spontanosti.

7. Kontrola fizičke agresije i nasilja (takvo se nasilje smatra subverzivnim), traže se dobri odnosi sa što širim krugom. Prisutan je natjecateljski mentalitet u kojem se pokazuju intelektualne, tehničke i socijalne vještine i znanja.

8. Konstruktivno provođenje slobodnog vremena, cijeni se hobby, igra koja uključuje učenje, usvajanje nekog posebnog znanja, ne smije se *gubiti vrijeme.*

9. Poštovanje vlasništva. To ne znači želju za materijalnim dobrima, niti znači jednostavno »poštenje« - to znači poštivanje prava vlasnika da učini ono što želi s onim što mu pripada, kao naglasak suprotan zahtjevima drugih koji su u odnosu primarne grupe s vlasnikom.

U srednjoj klasi prisutna je etika individualne odgovornosti, a u radničkoj klasi etika reciprociteta. S obzirom na razliku odrastanja u nižoj i srednjoj klasi, radničko će dijete biti više upućeno na grupe vršnjaka, na »škvadru_s ugla ulice« i borbu koja se tamo vodi, doživljavajući jedan tip scene i atmosfere u roditeljskom domu, a drugi tip u školi. Učitelj je plaćen da stvara osobu po kriterijima srednje klase, kojoj i sam najčešće pripada. Prihvaćeni stereotipi, osnaženi »strukturalnim imperativima« (to znači načinom na koji učitelja procjenjuju njegovi supervizori) izrazito su nepovoljni za učenike iz niže klase; dobra djeca su poslušna, mirna, ljubazna, *žele nešto postići,* nasuprot onima koje roditelji nisu opremili takvim vrijednostima, i koja su bučna, prljava, nemirna, neposlušna. U školi kao i na službenim mjestima za provođenje slobodnog vremena, »dečki s ugla« morali bi promijeniti govor, ponašanje, prijatelje, ambicije, navike, a i tada nije izvjesno da bi uspjeli. Zato se oni nakon pokusnih upoznavanja s različitim organizacijama najčešće vraćaju ulici ili kafiću, gdje im se nudi manje sadržaja ali ih ljudski odnosi više zadovoljavaju.

Grupna interakcija služi kao katalizator onih potencijala koji inače ne bi bili vidljivi. To je važno u slučaju statusne frustracije, jer status osigurava poštovanje drugih. Novi sustav normi, novo mjerenje statusa kriterijima koji su drukčiji, bliži pojedincu, ne vrijedi ako i drugi ne prihvate te kriterije, a drugi će ih prihvatiti ako je prvi spreman na reciprocitet.

Cohen ruši sliku po kojoj ono što definiramo kao dobro i ono što definiramo kao zlo nastaju iz odvojenih

izvora. Vrijednosti koje su u osnovi, u samoj jezgri američkog načina života, i koje pomažu motiviranju ponašanja što ga smatramo tipično američkim, među glavnim su determinantama onoga što stigmatiziramo kao patološko. Problemi prilagodbe (kojima je delinkventna subkultura odgovor) determinirani su, dijelom, istim onim vrednotama koje respektabilno društvo drži najsvetijim. Isti vrijednosni sustav, djelujući na djecu različito osposobljenu da ga prihvate, jest instrumentalan u generiranju i delinkvencije i respektabilnosti. (Cohen, 1955., str. 137.)

Bez obzira na različita teorijska polazišta, većina tadašnjih autora se slaže u smještanju delinkvencije u niže slojeve društva, razlikujući se u interpretacijama ponašanja adolescenata radničke klase i pripadnog susjedstva.

Walter Miller (1958.) tvrdi da je dominantna komponenta motivacije za delinkventna djela upravo u pokušaju aktera da slijedi oblike ponašanja i postigne standarde vrednota onako kako su definirani u zajednici niže klase. U slučaju »gang« delinkvencije Miller smatra da kulturni sustav koji najviše utječe nije »delinkventna subkultura«, nego kultura same zajednice niže klase, sa svojim integritetom, dugom tradicijom i obrascima ponašanja. »Postoji supstancijalni segment današnjeg američkog društva čiji način života, vrijednosti i obrasci ponašanja predstavljaju produkt distinktivnog kulturnog sistema koji može biti nazvan n/za *klasa.* »Način života niže klase obilježen je setom »središnjih preokupacija« (focal concerns). Oni upravljaju širokom i perzistentnom pozornošću i visokim stupnjem emocionalnog uključenja. Koncept »focal concerns« Miller koristi umjesto koncepta vrijednosti, i to zbog tri osnovna razloga. Prvo zato što se lakše može izvesti iz neposrednog terenskog promatranja, drugo zbog toga što je to opisno neutralan pojam, dok »vrijednost« u sebi sadrži pozitivno značenje, i treće zato što omogućuje profinjeniju analizu subkulturnih različitosti od pojma vrijednosti. Uobičajeni termin »vrijednost« po Milleru tendira ispiranju intrakulturalnih različitosti zbog svoje obojenosti pojmovima službenog ideala. (Miller, 1958., str. 137.) Kako izgleda šest osnovnih (središnjih) preokupacija?

Frka *(trouble).* Upasti u frku (problem, nevolju) ili se izvući iz nje, to su glavne preokupacije muškaraca i žena, roditelja i djece u nižoj klasi. Za muškarce to često uključuje tučnjavu, seksualne avanture, opijanje, za žene sudjelovanje u seksu uz hendikepirajuće posljedice. Poštovanje i nepoštovanje zakona je važno (posebno za majku koja pogledom na mladića, kojeg je kći prvi put dovela kući, iščitava potencijale za proizvođenje ili izbjegavanje frke (problema, nevolje). Ulaženje u frku je multifunkcionalno i služi za postizanje raznih, različito vrednovanih ciljeva. Oba su ponašanja, u skladu sa zakonom i mimo njega, izbori unutar kulture niže klase. Ulazak u frku ponekad pridonosi prestižu.

Čvrstina, žilavost *(toughness)* pokriva više kvaliteta; fizičku spremnost, snagu, izdržljivost, atletske vještine. Muškost, simbolizirana složenim kompleksom djela i izbjegavanja; tetoviranje, izostanak sentimentalnosti, nerazmišljanje o umjetnosti i književnosti, konceptualizacija žena kao objekata za osvajanje, vrline u fizičkim izazovima, neustrašivost i vještina u tučnjavi. Znatan broj muške djece u kulturi niže klase ne odrasta uz oca, odrasta u dominantno ženskom kućanstvu. Miller misli da, baš zbog nemogućnosti identificiranja s odraslom muškom osobom, postoji tolika opsesivna pažnja usmjerena na muškost. Homoseksualnost, kao i svako mekano ili feminizirano ponašanje, doživljava se kao opća opasnost, izazivanje. Zato dolazi do premlaćivanja homoseksualaca, a uobičajeno je korištenje lokalnog termina za homoseksualca kao pogrdnog izraza općenito.

Promućurnost, lukavost *(smartness)* podrazumijeva kapacitet postizanja nekog materijalnog dobra ili statusa kroz

maksimalnu mentalnu sposobnost i minimalno korištenje fizičke snage, lako je prisutan antiintelektualizam, pa će svi oblici formalno naučenog znanja o umjetnosti, povijesti ili perspektivi društva biti obezvrijeđeni i povezani s razmekšavanjem (feminizacijom), korištenje mozga na pravi način visoko se cijeni. »Ulična pamet« stječe se od prvih dana stajanja »na uglu«, kroz ritualna zadirkivanja, vrijeđanja, gdje se cijeni brzi i ubojiti odgovor, inventivnost, dosjetljivost. Skvadre s ugla ulice često kombiniraju čvrstinu i lukavost, ali se pamet lukavstva više cijeni. Cijenjeni tipovi »smartera« obično su profesionalni kockar, promoter, »con-artist«.

Uzbuđenje *[excitement).* Za mnoge pojedince niže klase ritam života fluktuira između rutinske i repetitivne djelatnosti s jedne, i traženja visoke emocionalne stimulacije s druge strane. Potraga za uzbuđenjem jedna je od najkarakterističnijih dimenzija života niže klase. Pripadnici oba spola uvelike konzumiraju alkohol, prisutne su igre na sreću, kockanje svih zamislivih oblika. Uspostavljen je obrazac »noći u gradu«, koji uključuje alkohol, glazbu, seksualnu avanturu, tučnjavu, sve što vodi u »trouble« (frku, nevolju). Protutežu ovom čestom flertu s opasnošću daju drugi oblici djelovanja u kulturi niže klase, koji uključuju duža razdoblja pasivnosti. Ipak, za znatnu većinu je svijet visokog rizika, alkohola, seksa i tučnjave na dnevnom redu jednom tjedno, tvrdi Miller.

Sudbina (sreća). Koncept sudbine, sreće, neke snage koja je izvan tebe, također je jedna od karakterističnih »središnjih preokupacija« niže klase. Ako ti ide, ako imaš sreće, onda si sretan, ali ako ti je sreća okrenula leđa, ne trebaš se ni truditi. Taj je koncept povezan s uzbuđenjem, a to se vidi i na primjeru velike raširenosti kockanja. Uz uzbuđenje, u dimenziji igranja karata ili biljara, potrebna je i pamet (promućurnost, lukavost) ali i čvrstina, žilavost. Nekad, naravno, čekaš »čistu sreću« poput sudjelovanja u

lutriji. Koncept sudbine prisutan je u mnogim fantazijama, u folkloru, u snovima o bogaćenju na lutriji, a prikazuje nam i sliku čovjeka kao pijuna magičnih moći, piše Miller u tekstu koji je postao jedan od najcitiranijih u svome području.

Autonomija, u toj središnjoj preokupaciji postoji velika diskrepancija između onoga što je »overtlv valued« i onoga što je »covertlv sought«. Na jednoj razini često imamo jako izražanu želju za autonomijom, za odbijanjem vanjske kontrole i restrikcija u ponašanju. No, osim što na jednoj razini uočava zahtjev za samostalnošću i odbijanje brige i zaštite, Miller tvrdi da na drugoj razini postoji želja za brigom i kontrolom, programiranjem vremena, pa se mnogi vraćaju institucijama nadzora ili poduzimuju sve da bi ih vratili u zatvor, vojsku, psihijatrijsku ustanovu i slično. Miller je želju za brigom izjednačio sa željom da se bude kontroliran, pa je opisivao »sačuvajte me od mene samog«, poruku koju dešifrira iz ponašanja pojedinaca koji »testiraju društvo« i vrte se u krugu u kojem nakon frke, pijanstva, tučnjave, seksa i ostaloga, odlaze ženi, roditeljima, u zatvor, na posao i slično, da bi opet nakon nekog vremena krenuli u potragu za frkom i uzbuđenjem.

Jednospolna okupljanja vršnjaka u nižoj klasi Miller smatra tipičnim, i to zbog ženski temeljenog domaćinstva kakvo prevladava među donjim slojevima društva. Muški roditelj ili ne postoji, ili je prisutan minimalno, a inkonzistentno je uključen u odgoj djece. Psihološke, edukativne i ostale funkcije ne ostvaruju se unutar jedinke obitelji, nego u jednospolnim i dobno strukturiranim grupama vršnjaka. Adolescentska varijanta bitnog strukturalnog oblika života u nižoj klasi jest »grupa s ugla ulice«, ili adolescentski »street corner gang«. Delinkventni gang samo je podgrupa, podvrsta, i ne bi trebao biti promatran izolirano. U grupi s ugla ulice dječaci prvi put uče muške uloge sa

svojim vršnjacima s kojima dijele isti problem identifikacije sa spolnim ulogama. To je najsolidarnija i najstabilnija primarna grupa kojoj je neki od dječaka ikad pripadao (Miller, 1958., str. 148.). Grupni obrasci djelovanja nameću čvrstu unutarnju solidarnost, pa članovi moraju imati sposobnost podređivanja individualnih želja grupnim interesima, kao i sposobnost za intimnu i dugotrajnu komunikaciju. Postoji i kapacitet i motivacija za prilagodbu grupnim normama. Pripadanje i status rješavaju se kroz djelovanje, kroz središnje preokupacije i interese, kroz »frku«, »uzbuđenje«, uz »lukavost« i »žilavost«. Točno se zna tko je prihvaćen a tko ne, za koga grupa kaže »on visi s nama«, a tko ne »visi« ili ne izlazi s grupom koja ga ne prihvaća. Status se općenito postiže kvalitetama koje su definirane u kulturi niže klase, a status unutar grupe postaje također jedna od sržnih preokupacija... Miller detaljno opisuje borbu za status unutar grupe, kao i postizanje statusa među različitim grupama. Status je veoma važan i svako djelovanje primarno je usmjereno statusu, a ne problemu legalnosti ili ilegalnosti, »moralnosti« sredstava kojima se postiže status. S obzirom na središnje preokupacije niže klase, Miller ustvrđuje kako su ilegalna djela ili eksplicitno podržana, ili implicitno zahtijevana, ili naprosto nisu potisnuta. Osnovna teza Waltera Millera govori o motivaciji članova brojnih »škvadri s ugla ulice«. Temelj te motivacije, po Milleru, jest pozitivan pokušaj postignuća onih stanja, kvaliteta i uvjeta, koji su visoko vrednovani u akterovom najvažnijem kulturnom milieu. Zbog toga se Miller čudi Cohenu i drugima koji ponašanje »škvadri s ugla« i delinkventnih dječaka opisuju kao maliciozno, negativističko ili buntovno. Teze (veoma prisutne u to doba) po kojima su mladi delinkventi u sukobu s kulturom svoje zajednice, Milleru su neprihvatljive, jer on objašnjava delinkventno ponašanje kao konformirajuće kulturnom sustavu niže klase kojemu

pripadaju zajedno sa svojim roditeljima. Djelovanje koje je usmjereno na sustav niže klase i na postignuća unutar tog sustava, može ponekad ugrožavati norme u kulturi srednje klase, ali to je usputni proizvod djelovanja koje može nazvati promišljeno malicioznim ili nekonformističnim samo onaj tko je i sam čvrsto vezan uz norme srednje klase. (Miller, 1958., str. 155.) Miller se suprotstavljao pristupima po kojima se kulturni standardi srednje klase uzimaju kao mjerilo i po kojima se kulturu niže klase smatra jednostavno oprečnom funkcijom normativnog poretka srednje klase, jer »kultura niže klase je posebna tradicija stoljećima stara, s vlastitim integritetom, a standardi srednje klase nestabilni su i pomiču se gore-dolje kroz povijest«. Utjecaj konformirajućeg elementa mnogo je izraženiji od odbijajućeg u cjelokupnoj motivaciji »gang« delinkvencije. (Miller, 1958., str. 155.) Osnovno objašnjenje motivacijske podloge gang kulture jest konformiranje eksplicitnim i implicitnim normama tradicionalne kulture niže klase.

Dok se Millerova korekcija uvažavala u tada narastajućoj literaturi o delinkvenciji, subkulturi i nižoj klasi, Cohenova definicija šire je prihvaćena, te uz radove Clowarda i Ohlina tvori prepoznatljivi pečat prvog formuliranja subkulture kao kulture »škvadre« delinkventnih dječaka. Zanimljivo je kako će dvadesetak godina kasnije marksistički usmjerena birminghamska škola preuzeti ključne definicije iz rasprave o delinkventnoj subkulturi pedesetih godina i, usprkos načelnoj kritici paradigme u čijem krilu su te teorije izrasle, sačuvati duh »subkulture kao odgovora na kolektivno doživljeni problem socijalne strukture«.

Uz naslijeđe čikaške sociologije i kriminologije (Shaw, Sutherland, McKay), nesumnjiv je Mertonov utjecaj na pionire definiranja subkulture. U radu »Ilegitimna sredstva, anomija i devijantno ponašanje« (1968.) Richard A. Coward pristup devijantnom ponašanju i delinkventnoj subkul-

turi smatra dijelom šire teorije anomije. Po njemu, teorija anomije imala je dvije bitne faze, obilježene Durkheimom (prva) i Mertonom (druga), dok treća faza obilježava rad samog Clowarda, te Oblina i srodnih autora. Durkheimova teorija anomije sociološka je klasika unutar koje Cloward izdvaja poznata mjesta; neograničene aspiracije i slom regulatornih normi. Durkheim polazi od postojanja fizičkih i moralnih potreba, i dok su prve automatski regulirane čovjekovom organskom strukturom, za drugi niz takva regulacija socijalnih želja i strasti nije moguća. Budući da individua ne može sama provesti ograničavanje strasti, to mora učiniti kolektivni poredak koji definira i određuje ciljeve po kojima ljudi orijentiraju svoje ponašanje. Kada tradicionalne vrijednosti izgube svoj autoritet, rastu apetiti, kada se sruši normativni poredak, aspiracije svejedno porastu i dolazi do deregulacije, anomije. Anomija ili deregulacija pojačana je strastima koje nisu disciplinirane u vrijeme kada bi im discipliniranje bilo najviše potrebno. Kada čovjekova očekivanja ne nalaze mogućnost ispunjenja, nastaje devijantno ponašanje. To se događa u vrijeme nagle depresije, naglog prosperiteta ili rapidnih tehnoloških promjena.

Robed Merton unaprijedio je teoriju anomije, zanimajući se posebno za onaj problematični aspekt raskoraka ciljeva i sredstava, kada postoji iznimno snažan naglasak na određenim ciljevima, bez odgovarajućeg naglaska na institucionalnu proceduru. Anomija je slom u kulturnoj strukturi, kada postoji disjunkcija kulturnih normi i ciljeva s jedne, i socijalno strukturiranih mogućnosti za djelovanje u smjeru tih ciljeva i normi, s druge strane. Kada kulturne vrijednosti postavljaju zajedničke ciljeve uspjeha za širu populaciju, a društvena struktura rigorozno ograničava ili u potpunosti zatvara pristupe dopuštenim načinima njihova ostvarenja, tada devijantno ponašanje slijedi na širem

društvenom planu. Za Clowarda je bitno uočiti kako se Merton fokusira na ograničavanje kulturne strukture društvenom strukturom. Bitni strukturalni diferencijali u pristupu kulturno odobrenim ciljevima su dob, spol, etnicitet i društvena klasa. Uočeni diferencijali u dostupnosti legitimnih sredstava uspjeha uvod su u Clowardovu »treću fazu« teorije anomije, u kojoj se analiziraju različiti pristupi ilegitimnim sredstvima. Kao što su konvencionalna sredstva za dostizanje ciljeva različito distribuirana u društvu, kao što postoje varijacije u stupnju do kojega pojedinci mogu postići obrazovanje, kvalifikacije i mobilnost na društvenoj ljestvici, tako varijacije postoje i u dostupnosti ilegitimnih sredstava postizanja cilja. Oba sustava šansi (konvencionalni i nekonvencionalni) su ograničeni, prije nego beskrajno dostupni. Različito su dostupni i s obzirom na mjesto pojedinca u društvenoj strukturi. (163)

Sredstva (putevi) stizanja do cilja podrazumijevaju a) strukture učenja i b) strukture šansi. U sredinama u kojima je racket stabilna institucija, mladi su izloženi diferencijalnoj asocijaciji, koja pomaže preuzimanju kriminalnih vrijednosti i vještina. Ne znači da će svi mladi, koji uče i usvajaju određena znanja i vještine, to znanje moći i primijeniti, postoji »višak« koji neće dospjeti do elitnih položaja na kojima su oni koji se mladima prikazuju kao modeli, kao uloge odraslih, uspješnih kriminalaca. Kao i kod onih koji se obrazuju za legitimni biznis, i onih koji će u tom biznisu uspjeti, školovanje ne određuje tko će uspjeti a tko će pasti u velikoj utakmici biznisa ili konvencionalnoj strukturi zaposlenja uopće. Distinkcija između struktura učenja i struktura šansi preuzeta je od Sutherlanda. Pa iako on nije govorio o diferencijalima u šansama, povezao je kriminalno ponašanje s diferencijalnom asocijacijom koja favorizira i omogućuje stjecanje kriminalnih vrednota i kvalifikacija, kao i s uvjetima koji osnažuju, ohrabruju sudjelovanje u

kriminalnoj djelatnosti. Cloward želi nastaviti raspravu na mjestu na kojem je Sutherland stao, pitajući se: 1. postoje li društveno strukturirane razlike u pristupu ilegitimnim »strukturama učenja« i 2. postoje li diferencijali koji ograničavaju realizaciju ilegitimnih uloga. To je i glavna značajka Clowardova pristupa, jer ako takvi diferencijali postoje (a pretpostavka je da postoje), onda treba istraživati posljedice koje takvi diferencijali ostavljaju na ponašanju ljudi u različitim dijelovima društvene strukture. (Shaw i McKay implicirali su dostupnost ilegitimnih sredstava u svom konceptu ekologije devijantnog ponašanja u urbanoj sredini, posebno u nalazima koji govore kako pojedine zone zadržavaju kriminalne karakteristike unatoč demografskim promjenama u tim zonama — otuda teorija »kulturne transmisije« kriminalnih vrijednosti, još jedna od kasnočikaških teza koja je usvojena u teorijama o delinkventnoj subkulturi, ona koja posebnu važnost pripisuje integraciji različitih dobnih grupa delinkvenata.) Prenošenje vrijednosti, znanja i vještina, stabilna asocijacija s drugima, to su ključevi za rješenje problema pristupa kriminalnim ulogama, stvoreni u djelima Shawa, McKaya, Sutherlanda. Po Clowardovu mišljenju, oni nisu započeli s konceptom različite dostupnosti ilegitimnih sredstava jer su bili pod dojmom vlastitog pojma dezorganizacije, koji se protivi detaljno opisanoj organizaciji života u slumu (rad od istih autora). Cikaški autori su takva područja zvali dezorganiziranima samo zbog toga što su u njima prevladavale kriminalne vrijednosti, a ne konvencionalne. Sutherland je i stvorio pojam diferencijalne grupne asocijacije jer je pojam dezorganizacije postao neupotrebljiv. Sutherland se usredotočio na sredine (okoline, strukture) učenja, kako nastaju i kako se održavaju, nije se pitao kako takvi pristupi ilegitimnim putevima dolaženja do cilja variraju u dijelovima društvene strukture. Whyte je također pisao o

organizaciji sluma odbacujući ideju dezorganizacije. S obzirom na teoriju različite dostupnosti ilegitimnih sredstava, Cloward i Ohlin obogatili su teoriju anomije za novu dimenziju. Konformizam, inovacija, ritualizam, povlačenje i pobuna, pet Mertonovih klasičnih tipova prilagodbe ponašanja i uloga, sada se promatraju i s obzirom na nove di-. ferencijale dostupnosti. Tako, primjerice povlačenje, opisano kao neuspjeh na legitimnom putu i inhibiranost za nelegitimna sredstva može označavati i one koji nemaju inhibicija ali im nelegitimna sredstva nisu dostupna, ili su doživjeli neuspjeh u ilegalnoj karijeri. Cloward i Ohlin smatraju da sve delinkventne subkulture nastaju zbog ograničenog pristupa legitimnim sredstvima postizanja cilja, ali do varijacija dolazi zbog nejednakog pristupa ilegitimnim sredstvima. Tako će u zajednicama koje karakterizira politički zaštićen organizirani kriminal, u kojima postoji potpun pristup ilegitimnim sredstvima, dominirati kriminalni tip delinkventne subkulture. U zajednicama niže klase, u kojima nisu toliko dostupna ilegitimna sredstva, pojavljivat će se dva druga tipa delinkventne subkulture - konfliktni tip i tip povlačenja. U konfliktnom tipu delinkventne subkulture pomiče se statusni cilj; s nedostižnog novca i karijere u konvencionalnom kao i u nekonvencionalnom svijetu, statusni cilj premješta se na ulogu uličnih ratnika. Problem »reputacije« postaje ključan za objašnjenje nečijeg statusa među borbenim gongovima (škvadrama). Oni koji pripadaju subkulturi povlačenja također nemaju pristup ilegitimnim sredstvima, a uz to su i inhibirani za tučnjavu, pa traže svoj status u grupama kod kojih je unutarnje iskustvo dominantna vrijednost. Iz današnje perspektive moguće je uputiti niz prigovora takvom određivanju subkulturnih tipova, no pedesetih i početkom šezdesetih, bez obzira na kritičke primjedbe koje su se i onda upućivale tim autorima, koncepti Cohena, Shorta, Clowarda i Ohlina, o konfliktnoj,

kriminalnoj i subkulturi povlačenja, prihvaćeni su od šireg kruga autora koji su se tada uključili u raspravu o »delinkventnoj subkulturi«.[2]

David Downes (1966.), najzaslužniji za prenošenje rasprave u V. Britaniju i daljnji razvoj subkulturne teorije, prigovara Cohenu što nije subkulturu podijelio na: a) onu koja se formira izvan konteksta dominantne kulture, poput kultura imigrantskih grupa koje postaju subkulturom u kontekstu domaće kulture ili regionalnih kultura koje prethode, miješaju se i na različite načine odgovaraju na pritiske uokvirujuće dominantne kulture, i b) one subkulture koje nastaju unutar konteksta dominantne kulture i dijele se na dvije kategorije; 1) one koje nastaju u pozitivnom odgovoru na zahtjeve socijalnih i kulturnih struktura, a to su profesije, dobne grupe, razne »subkulture zaposlenja« i si. 2) one koje nastaju u negativnom odgovoru na zahtjeve socijalnih i kulturnih struktura; to su delinkventne subkulture, religijsko-mesijanističke, revivalističke subkulture i političko ekstremne subkulture. Milton Yinger (1960.) predložio je da se o nizu subkultura govori kao o kulturama unutar kulture, razlikujući normativne sustave subdruštava od normi koje se pojavljuju u konfliktnim situacijama. Za konfliktne situacije Yinger se služio pojmom kontrakulture, opisujući stvaranje kontravrijednosti, pa iako nije negirao da postoje konflikti subkultura sa širom kulturom, naglašavao je konflikt kao središnji za kontrakulturu. Zbog toga, po Yingeru, u analizi subkulture nije presudno opisati njen odnos sa širom kulturom, dok u pristupu kontrakulturi to jest ključno, zbog razumijevanja kontrakulturnih normi. Do ovakve razlike u upotrebi pojmova dolazilo je ponajprije

Ovdje se koncepti Cohena i Shorta, neznatno različiti (poluprofesionalni lopov nasuprot kriminalnoj subkulturi) od Clovvard-Ohlinovog pristupa, uzimaju zajedno, kao koncept nastajanja tri osnovna tipa subkulture.

zbog prirode američkog društva i potrebe da se novouspostavljeni pojam protegne i primijeni na cjelokupno društvo u kojem su očito postojale razlike između »subdruštava« ili naprosto kultura (talijanska, irska, poljska, židovska zajednica, afroameričke zajednice, socijalni svijet niže klase), s jedne strane, i problema adolescencije i delinkvencije, mladenačkih grupa i njihove (sub)kulture, s druge strane. Tako postaje jasno da ono što Yinger zove kontrakulturom, Cohen naziva delinkventnom subkulturom, a da Miller opet odbacuje pojam delinkventne subkulture zalažući se za promatranje problema u »kulturi niže klase«. Ipak, pojam subkulture bio je najprihvaćeniji u sociologiji devijacije, u kriminologiji je u jednom razdoblju »delinkventna subkultura« postala klasičnim pojmom, a koncepti Cohena, Shorta, Clowarda i Ohlina nacrtom brojnih istraživanja. U središtu pozornosti tih godina bila je grupa adolescenata (gang, škvadra, klapa) i ponašanje koje je često bilo kriminalizirano; smatralo se, na osnovi stvarnih podataka, kako grupno kršenje zakona čini većinu mladenačkih kaznenih djela, pa je teorija o delinkventnoj subkulturi stigla na plodno tlo u kriminologiji koja se posvetila istraživanjima »maloljetničkih bandi«. Tisuće stranica ispisane su u želji za što preciznijim opisom škvadri i bandi, a spoj sociologije i javnog mnijenja donio je popularne predodžbe o čvrsto strukturiranim, strogo hijerarhijski organiziranim grupama s jasnim vodstvom, zajedničkim novcem i kriminalnom orijentacijom, lako grupni karakter delinkvencije mladih nije sporan, o tome kako te grupe izgledaju pruženo je mnoštvo, često međusobno suprotstavljenih slika. Lewis Yablonsky (1962.) suprotstavio je svoje nalaze slikama o čvrsto i hijerarhijski strukturiranim grupama; njegov je »nasilnički gang« »gotovo grupa« u kojoj nema čvrstog određenja uloga, prisutna je nestalnost, fluktuacija članstva, minimalni konsenzus normi, poremećeno vodstvo, ograničene

definicije očekivanja članstva, ograničena kohezija. No, i dalje postoji mogućnost da se »near group« Yablonskog proglasi samo »nestrukturiranim gangom«, kao što je to učinio Downes (1966.).

David Mafza (1964.) prigovorio je teorijama delinkventne subkulture da zanemaruju individualnu slobodnu volju, zbog toga što obično naglašavaju determiniranost kulturom (što je naslijeđe diferencijalne asocijacije i kulturne transmisije) ili strukturom (što je zasluga teorije anomije i analiza strukturnih blokada socijalne mobilnosti). Matza je negirao postojanje posebnih (kriminalnih) vrednota kod delinkvenata. Naznačio je podzemne vrijednosti koje su prisutne u cijelom društvu (posebno u literaturi, filmovima, umjetnosti uopće, medijima), pokazujući da strast za avanturom, rizikom i uzbuđenjem leži puno dublje u društvu od površne podjele na konvencionalno i nekonvencionalno, spajajući mladog delinkventa i bogatog biznismena. Delinkventi često žive pod utjecajem oba svijeta, konformizma i nonkonformizma, ali nisu potpuno određeni ni jednim od njih. »Tehnike neutralizacije« su verbalne i racionalizirajuće strategije koje su delinkventi izabrali da bi pomirili ta dva svijeta, odnosno da bi mogli balansirati dalje. »Tehnike neutralizacije« kojima se delinkventi brane od socijalne kontrole opisali su Matza i Sykes (1961.). Pet *klasičnih* tehnika i »verbalnih strategija« su:

1. negiranje odgovornosti; koncept koji se o sebi nudi jest onaj o »bilijarskoj kugli« - »nisam ja to mislio«...

2. negiranje ozljede ili stvarne štete, gdje krađa automobila postaje posudba a krađa nečije imovine vjerojatno koristi vlasniku zbog osiguranja...

3. negiranje žrtve - pokušaj da se žrtva prikaže kao legitimni cilj napada, bilo da je riječ o dućanu u kojemu prodavači kradu, pa se »pokralo kradljivce«, ili su napadnuti homoseksualci »sami to tražili« itd.

4. optuživanje optužitelja - »svi znaju da je policija korumpirana«, »vlast je nasilnija od nas«, »profesori su nepravedni (pristrani)«...

5. poziv na višu lojalnost, »nisam to učinio zbog sebe«, djelo je učinjeno zbog pomoći prijatelju, obitelji, škvadri, zbog svetih ili političkih uzroka, pozivanje na višu lojalnost opravdava »niže« počinjeno djelo.

David Matza uključio se u raspravu o delinkvenciji i devijaciji u vrijeme kada je teza o *delinkventnoj subkulturi* dominirala časopisima i knjigama, no njegov pristup, zasnovan u tradiciji fenomenologijske sociologije, bliži je interakcionizmu i sljedećoj etapi promišljanja, istraživanja subkulturnih fenomena nego tadašnjim (kasnočikaškim i mertonovskim) zasadama teorije o subkulturi.

Od početka upotrebe pojma *subkultura,* kakav nas zanima (a i ranije, kroz radove čikaške škole), susrećemo se s dimenzijom urbanoga; gradovi (Cohen bi rekao »veći američki gradovi«) i urbanitet tvore gotovo nužan, konstitutivni element u nastajanju subkulture mladih. Subkultura nastaje u urbanoj sredini, a neformalne grupe mladih »s ugla ulice«, uz često bitno razlikovanje normi i vrijednosti »škvadre« od onih šireg i konvencionalnog društva, postaju paradigmatski primjer i sadržaj novonastaloga pojma. Međutim, već u početnoj upotrebi pojma subkultura (i to primijenjenoga na omladinske grupe, bez šireg značenja koje se tiče američke etničke i konfesionalne imigracijske šarolikosti) prisutna je dvostrukost, raspodijeljenost značenja koja se kod brojnih autora ne naglašava eksplicitno. Riječ je o dvjema dimenzijama; u jednoj, subkultura označava određenu društvenu grupu, konkretni, adolescentski (»delinkventni«) gang, gdje je subkultura zapravo kultura određene (»delinkventne«) škvadre. No, prisutan je i opis u kojem realni mladići odrastaju, »napuštaju subkulturu«, ali subkultura ostaje pod uvjetom da

služi potrebama i interesima generacije koja dolazi. To znači da pojam subkulture istovremeno označava **i** sustav vrijednosti (normi, vjerovanja, stilova, načina života) i konkretnog aktera (grupu) koji te vrijednosti, norme - tu (sub)kulturu - živi. Ta se dvostrukost održala od pedesetih do danas, kroz različite škole, ali sa sličnim nenaglašavanjem same dvostrukosti, pa ponekad ono što se odnosi na sustav vrijednosti i normi i imenuje nekom subkulturom postane teorijski entitet različit od društvene (subkulturne) grupe analizirane u konkretnom prostoru i vremenu. Ako zamislimo grupu dječaka »s ugla«, njihov grupni identitet (često okrunjen posebnim imenom), eventualne faze razvoja, veće ili manje sukobe s policijom, modelski utjecaj (bilo kojeg smjera) na druge mlade u susjedstvu, njihove sukobe s drugim sličnim grupama, njihov sleng, vrednote, ukuse i cjelokupnu subkulturu, dakle ako zamislimo neku subkulturnu grupu dječaka opisanu u sociološkoj literaturi, možemo zamisliti i proces odrastanja kojLrezultira povlačenjem »s ugla ulice«. Znači li to i nestanak jedne subkulture? Sudeći po tezama autora »delinkventne subkulture«, ona se može održati »ako služi potrebama sljedeće generacije, nasljednika«. Međutim, odlazak jedne grupe s ulične scene ne mora nužno biti praćen popunjavanjem tog mjesta »novim klincima«, niti eventualna sljedeća generacija mora izražavati slične stavove i dijeliti isti kulturni obrazac. Ipak, u tekstovima iz pedesetih podrazumijeva se nastajanje mnogih sličnih subkultura, zbog sličnih uvjeta života u društvenoj strukturi, zbog čvrstog strukturalnog utjecaja i kočnica koje nastaju u procesu mobilnosti inspiriranom kulturnim ciljevima. No, s obzirom na mnogobrojne opisane i istraživane škvadre i bande, možemo zamisliti i proces uklapanja u društvo odraslih, u kojem netko završi u zatvoru, netko osnuje obitelj, nova generacija ne popuni prostor automatski, i »Nortons«, »Cherubs« ili bilo koji sli-

čan adolescentski gang, subkulturni akter, prestane postojati. Kako sada može sustav vrijednosti ostati »u zraku« i čekati neki novi naraštaj da postane njegov nositelj, na koji način postoji subkultura mladih u nekom susjedstvu ako se cijela generacija i akteri na koje se taj pojam odnosio raspala i u svojoj postadolescentskoj fazi predstavlja samo niz individua u društvu odraslih, s možda nešto specifičnijim uspomenama i sjećanjima? Za Cohena i druge autore teze o »delinkventnoj subkulturi« riječ je o obrascima ponašanja koji su postali tradicionalni, koji su se ustalili u susjedstvima »većih američkih gradova«. Usprkos inzistiranju na društvenoj strukturi, na stalnoj socijalnoj osnovi za nastajanje subkultura kao svojevrsne reakcije na strukturalne blokade mobilnosti, time se ne može objasniti onaj posebni, simbolički svijet koji razlikuje subkulture, i to ne samo unutar procesa diferencijacije na »konfliktne, kriminalne i subkulture povlačenja« (što također ovisi većinom o »vanjskim« čimbenicima), nego se ne mogu dobro uočiti specifičnosti i normativna dinamika u grupama »istovrsne« subkulture. Možemo razumjeti sociologe koji su pedesetih godina, nakon što je pojam subkulture već bio djelomično u upotrebi, označavajući široko zasnovanu američku raznolikost većih i manjih društvenih (rasnih, etničkih, konfesionalnih itd.) grupa, posegnuli za tim pojmom i učvrstili ga zbog očigledne posebnosti, izdvojenosti ponašanja mnogobrojnih neformalnih grupa mladih, socijalno i spacijalno segregiranih zajedno s roditeljima. »Nešto«, što se kao skup normi, vrijednosti, stavova, navika i ponašanja ustalilo, dodatno je osnaženo činjenicom kriminaliziranja, »devijacije«, pa se ne treba čuditi što su dobna, spolna i klasna specifičnost dobrog dijela aktera, na osnovi grupne tradicije malodobničke delinkvencije i načina života »na uglu ulice« nazvani delinkventnom subkulturom. Razdvojenost značenja pojma na sustav vrijednosti s jedne i na

samu društvenu grupu s druge strane, stvorit će još više problema kasnije, kada različita medijska posredovanja (pa i konstrukcije) stila i identiteta budu prisutnija u javnosti, a »devijantni« model odstupanja vrijednosti i normi od onih dominantne kulture raznovrsniji i pomaknut od sfere neposredne kriminalizacije i etikete delinkventnosti. Ipak, u prvim definiranjima subkulture osjeća se naglasak na grupu, na procijep strukture i kulture gdje se kolektivno mijenja referentni okvir i raste važnost referentne grupe, a nastajanje subkulturne solucije teže se vezuje uz individualni, svjesni, izbor pojedinca. Kada s više strogosti pristupimo grupama koje predstavljaju subkulturu u glavnim radovima iz toga vremena, možemo se pitati o različitostima među njima, o prolaznosti nečijeg angažmana koji je dobno određen i u vezi s tim nedostatkom jamstva za opstanak i buduće karakteristike sustava vrijednosti nazvanog subkulturom, mogli bismo iz istraživanja izvući dijelove u kojima se vidi da konfliktni, kriminalni ili narkofilski karakter subkulture nisu ni pedesetih bili tako razdvojeni kako se u teorijskim radovima sugeriralo. No činjenica je da autori tada nisu smislili bolji pojam i da se on čak zadržao, unatoč usložnjavanju i sve većoj raznolikosti pojava i sudionika na koje se primjenjuje. Mnogi su autori bili svjesni poteškoća s višeznačnošću pojma, pa su ga i dalje koristili, navodeći, poput Johna Bushnella, da bi možda bilo bolje da ga sociolozi nisu nikad ni počeli koristiti. (Bushnell, 1990.) Na primjeru urbane etnologije čikaške škole vidi se nastanak sociologije subkulture čak i kada se sam pojam subkulture ne koristi. Bitno je istraživanje samog fenomena, bez obzira na različite pojmove koje autori koriste, jer riječ je o razumijevanju više ili manje zasebnog svijeta, vrijednosti, načina života, (sub)kulture hobo lutalica, jazz glazbenika ili »dječaka s ugla ulice«. David Downes, koji je i sam pridonio širenju teorije o subkulturi iz SAD-a u V. Britaniju, pisao je kako

se »subkultura« u jednom razdoblju očigledno koristila kao »ad hoc koncept« svaki put kada je trebalo naglasiti normativne aspekte bilo kojeg ponašanja koje odstupa od općeg standarda. (Downes, 1966., str. 9.) Zbog toga sociologiju subkulture mladih ne treba striktno svoditi na one radove koji koriste sam pojam subkulture, nego prepoznavati urbane, adolescentske i donekle zasebne svjetove, okvire (sub)kulturnog sadržaja kao načina (stila) života i izborenog identiteta.

3. Interakcionizam, teorija etiketiranja i skeptička revolucija u sociologiji devijacije

Interakcionizam u sociologiji i socijalnoj psihologiji obično se vezuje uz temelje koje je tom pristupu postavio George Herbert Mead, iako je pojam »simbolički interakcionizam« skovao njegov učenik Herbert Blumer. Sveučilište u Chicagu ponovo nam se nameće kao rodno mjesto teorija i pristupa neizmjerno važnih za sociologiju subkulture mladih.

Filozofija pragmatizma, kao i radikalni biheviorizam, utječu na Meadovu teoriju i na kasnije interpretacije, pri čemu je za utjeraj pragmatizma važno izdvojiti: 1. usredotočen je na interakciju aktera i svijeta, 2. razumijevanje i aktera i svijeta kao dinamičkih procesa a ne statičkih struktura i 3. pripisivanje velikog značenja sposobnostima aktera da interpretiraju socijalni svijet. (Ritzer, 1997.) Iako polazi od biheviorizma, Mead proširuje analizu ponašanja na duhovne procese, smatrajući svijest aktera nezaobilaznom činjenicom u procesima ponašanja, pa je svoj biheviorizam zvao »socijalnim«, za razliku od »radikalnog« (Watsonovog). U svom ključnom, »predavačkom« djelu *(Mind, Self and Society)* Mead se odmiče od animalne psihologije kao temelja radikalnog biheviorizma, zasnivajući na ljudskoj sposobnosti razmišljanja niz razlikovanja koja se tiču svijesti, osobe i društva. Svijest je shvaćena kao socijalni proces, a uloga simbola i jezika presudna u nastajanju unutarnje i vanjske komunikacije aktera, kao i procesa socijalizacije uopće. U Meadovu radu nalaze se temelji (poput pojma uloge i mogućnosti igranja uloga, koncepta osobe kao odnosa »ja« i »mene« itd.) mnogih kasnijih interakcionističkih pristupa koje su razvili Blumer, Goffman i drugi. Ideju o promatranju samoga sebe razvio je Charles Horton Cooley, koji također utječe na suvremeni interakcionizam i pridonosi konceptu osobe, pri čemu se »ja u zrcalu« iskazuje kao sposobnost da sami sebe vidimo onako kako vidimo bilo koju drugu socijalnu stvar.

Herbert Blumer je zasnovao simbolički interakcionizam na Meadovu naslijeđu, ali je kritiku »redukcionizma« (poput Meadove kritike redukcionizma Watsonova biheviorizma) proširio na sve psihologijske i sociologijske teorije i koncepte koji individualno determiniraju kategorijama strukture i kulture. Blumerovo inzistiranje na važnosti značenja stvari za djelatna ljudska bića ne dopušta objašnjenje ponašanja »vanjskim silama« ili kategorijama makrosociologije, nego se čvrsto ukotvljuje u društvenoj konstrukciji stvarnosti. Ako promotrimo sedam osnovnih principa simboličkog interakcionizma koje kao zajedničke ključnim autorima nekoliko puta naglašava Ritzer, uočit ćemo i inspirativan okvir za proučavanje subkulture mladih, jer je djelatnost subkulturnog aktera već naglašena u konceptima Mertonovih učenika, dok je ovdje djelatni naboj definiranja i redefiniranja oslobođen strukturalnog nametanja »problema« kojem je subkultura »solucija«:

1. Ljudska bića, za razliku od nižih životinja, raspolažu sposobnošću razmišljanja.

2. Sposobnost razmišljanja oblikovana je procesom socijalne interakcije.

3. U socijalnoj interakciji ljudi uče o značenjima i simbolima koji im omogućavaju korištenje specifične ljudske sposobnosti razmišljanja.

4. Značenja i simboli omogućuju ljudima ostvarivanje akcije i interakcije.

5. Ljudi mogi izmijeniti ili modificirati značenja i simbole koje koriste u akciji i interakciji, na osnovi svoje interpretacije situacije.

6. Ljudi mogu izvesti te modifikacije i promjene zbog mogućnosti interakcije samih sa sobom i s drugima, što im omogućuje ispitivanje potencijalnih tokova akcije, procjenjivanje prednosti i manjkavosti, te odabir najpovoljnije akcije.

7. Prepletanje međuovisnih obrazaca akcije i interakcije stvara grupe i društva.

S obzirom na Meadovo naslijeđe, pojavile su se dvije suprotne metodologijske paradigme, ona Blumerova, koja teži »simpatičkoj introspekciji« i obnavlja kvalitativne metode čikaške škole, i ona Kuhnova, koja smatra da se u Meadovu naslijeđu može utemeljiti i »tvrđa«, empirijska, sistematska metodologija koja teži generalizaciji i zakonitostima kao jedinstvenim karakteristikama svake znanosti.



Razgovor policije i subkulturnih aktera

Ovdje nije toliko važno prikazati sve aspekte razvoja interakcionizma i otvoriti raspravu o sociološkim paradigmama, koliko je značajno uočiti da se fenomenu subkulture pristupilo iz nove perspektive. Ta je perspektiva, uvažavajući dio naslijeđa prvog naraštaja čikaške škole, prišla bliže akteru, subjektu istraživanja, istovremeno okrećući fokus dotadašnje analize devijantnog ponašanja s »devijanata« na sustav i institucije socijalne kontrole.

Za razliku od autora koji su na osnovi kasnočikaške kriminologije i Mertonove teorije anomije stvorili tezu o delinkventnoj subkulturi, razrađujući detaljno pojam i tipove subkulture, interakcionistički usmjereni autori nisu inzistirali na pojmu subkulture, čak su ga odbacivali, ili koristili paralelno s pojmom kulture (određenog aktera). Bez obzira na (ne)korištenje pojma subkulture, interakcionisti su istraživali slične fenomene, koji se od razdoblja prve generacije čikaške škole nalaze u knjigama (i u stvarnosti) pod različitim imenima: urbanih lutalica (Hobo i drugi), vršnjačkih grupa, bandi, ovisniku, prostitucije, kriminalnog svijeta, psihijatrijskih ustanova, zatvora, »moralnih regija«, jazz glazbenika, pušača marihuane, raznovrsnih nekonvencionalnih i »devijantnih« aktera. Upravo je interakcionistički pristup devijaciji radikalno izmijenio perspektivu- sociologije devijacije, stvorivši svojevrsnu »skeptičku revoluciju«. Kao što na općoj razini društva i socijalne teorije interakcionizam želi promatrati subjekt, proces definiranja situacije i konstruiranja stvarnosti, tako u području devijacije interakcionisti vide prvenstveno socijalni proces u kojem akteri definiraju i redefiniraju situacije i u kojem na konačan rezultat »devijantnosti« snažno utječu institucije socijalne kontrole. Ključni pojmovi interakcionističkog pristupa devijaciji bili su: primarna i sekundarna devijacija, glavni i pomoćni status, sekvencijalni model, devijantno karijera, etiketiranje, sligma, moralno poduzetništvo, societalna reakcija itd. Frank Tannenbaum je još 1938. opisao »tagging« proces, blizak onome što danas zovemo etiketiranjem, a Edwin Lemert (1951.) postavio je temelje interakcionističkog pristupa devijaciji. Ipak, moralo je proći deset do petnaest godina, da bi tek u šezdesetim Lemertovo (i još ranije,

Icmnenbaumovo) teorijsko naslijeđe postalo šire prihvaćeno i aktualizirano sociološkim radovima. Što se to dogodilo u društvu, što je utjecalo na tako različitu recepciju interakcionističkog pristupa devijaciji u pedesetim i u šezdesetim godinama? Stephen J. Pfohl na to pitanje odgovara ukazivanjem na društvene pokrete i promjene u političkom životu Amerike. (Pfohl, 1 985.) To je razdoblje kada su snažne socijalne i političke borbe zapljusnute kampuse i širu javnost, studenti su se počeli masovnije uključivati u pokret za građanska prava, i po Pfohlovom mišljenju, to je »dovelo etiketu devijacije bliže, u vlastiti dom«. Sociolozi su ubrzo uvidjeli da njihova djeca, studenti, prijatelji, rođaci, a ponekad i oni sami, bivaju uhapšeni, pretučeni, napadnuti suzavcem, špijunirani, stigmatizirani, zastrašivani, poput »običnih devijanata«. (Pfohl, 1985., str. 286.) Brojne kontradikcije »uobičajenog« etiketiranja postale su vidljivije; kada je započeo rat, oni koji se nisu htjeli boriti tretirani su kao kriminalci, policijski upad i pucanje u pripadnike organizacije »Crne pantere« proglašen je opravdanim činom, odgovor na napad smatran je ubojstvom. Politički aktivisti koji su se žalili na prisluškivanje telefona proglašeni su paranoičarima, žene koje su tražile jednaku plaću za jednaki rad postale su »psihološki misfits« (osobe neprilagođene okolini). Dugi niz takvih primjera usmjerio je pozornost sociologa, socijalnih psihologa i srodnih autora, (koji su stvarali teoriju societalne reakcije) na one koji imaju moć da etiketiraju druge; fokus se sada pomiče s etiketiranih na one koji etiketiraju, devijacija se promatra u svjetlu socijalne kontrole, pogled se usmjerava na odnos između onih koji etiketiraju i onih koji su etiketirani kao devijantni. (Postaje jasno da su to odnosi moći, da neke društvene grupe imaju moć etiketiranja i stigmatiziranja drugih.) Diplomiravši na sveučilištu u Chicagu, gdje su pod vodstvom Everetta Hughesa upoznali kvalitativne istraživačke

tehnike, mnogi su interakcionistički sociolozi devijacije našli posao na Zapadnoj obali, u Kaliforniji, gdje su se tada otvarala nova radna mjesta na fakultetima. Zbog toga su neki nazivali interakcioniste školom »Zapadne obale«, a neki su ih imenovali »neočikaškim autorima«. David Matza je problematizirao djelovanje triju ključnih škola, triju grupacija autora u području devijacije, a to su: čikaška škola, funkcionalisti (zapravo Mertonovi učenici, autori »delinkventne subkulture«) i »neočikaški« sociolozi. Matzina knjiga »Becoming Deviant«, naslovom i vremenom objavljivanja, ne odudara od mnogih klasičnih radova sociologije devijacije s kraja šezdesetih, no ona predstavlja specifičan teorijski pristup i autorov napor da na primjeru evaluacije dotadašnjih radova i »škola« u sociologiji devijacije prikaže plodnost vlastite orijentacije koju naziva sociološkim naturalizmom, a koju bismo danas smjestili u područje fenomenologijskog pristupa. Doprinos čikaške škole Matza visoko vrednuje, uočavajući slabosti proizašle iz korekcionalističke paradigme kao takve, kojoj se na početku stoljeća čikaški autori nikako nisu uspjeli otrgnuti. Problem devijacije u Matzinom djelu naznačen je pojmovnim parovima razlika, poput korekcije i poštovanja, patologije i raznolikosti, te jednostavnosti i složenosti. Poštovanje fenomena bitno je polazište u istraživanju koje nema svoj predmet ili »objekt«, nego je u Matzinom duhu uvijek riječ o subjektu istraživanja. Poštovanje se teško postiže u istraživanjima potpuno nepoštovanih djelatnosti, koje društvo (većina ljudi u društvu) ne samo da ne poštuje nego i osuđuje. Osnovni je razlog, zbog kojeg je poduzeto toliko istraživanja o devijaciji, želja za asistiranjem društvu kako bi se riješilo problematičnih (devijantnih) aktivnosti. Korekcija je u korijenu svih rješenja, ona je cilj. Zato pristup koji želi ukloniti devijaciju Matza naziva korekcionalnim. Korekcionalna perspektiva onemogućuje kapacitet empatizi-

ranja a time i razumijevanja subjekta istraživanja. U takvoj perspektivi, u kojoj svi nastoje otkriti uzroke, etiologiju, kako bi se devijacija u korijenu uništila, veća je mogućnost da se sam fenomen izgubi. Korekcionalisti objašnjavaju fenomen izvana i s distance, kao da je riječ o studiji objekta, a studija objekta potpuno je suprotna studiji subjekta. Upravo u studiji subjekta poštovanje i empatija bitan su alat istraživanja, oni su osnovni resurs bez kojega ostaje golema distanca između analitičara i subjekta.

Jedna od mnogih uočljivih posljedica averzije, koju mnogi sociolozi osjećaju prema devijantnom fenomenu, jest njihova nemogućnost odvajanja moralnih standarda od aktualne deskripcije. »Da bi se počelo s poštovanjem, uvažavanjem, razumijevanjem devijantnog fenomena, potrebno je privremeno ili trajno suspendirati konvencionalnu moralnost«. (Matza, 1969., str. 17.) Cikaška škola nije izbjegla korekcionalni pogled, ali je naglasila subjektivnost, položaj subjekta istraživanja, provela je detaljan opis i dovela nas bliže stvarnom svijetu i životu. Taj ulazak u devijantni svijet narušio je paradigmu patologije i afirmirao pristup u kojem se subjekt poštuje i njegov svijet gleda iznutra. Matza je često naglašavao da nas poštovanje i uvažavanje dovodi u »zagrljaj subjektu«, no taj zagrljaj nije izraz nekog filantropskog raspoloženja, nego put koji sociologa vodi ka subjektovoj definiciji situacije. U radovima čikaške škole Matza primjećuje raspodijeljenost; u teorijskom, interpretativnom okviru pojavljuju se korekcionalni pogledi i patologija kao »socijalna dezorganizacija«, a u etnografskom radu ocrtali su radikalnu različitost i raznolikost, pa je opredjeljivanje za raznolikost nasuprot patologiji bilo dostupnije i lakše izvodivo sljedećim generacijama sociologa. Analizirajući pojmove čikaške škole, Matza je »devijantni svijet« i »izolirano kulturno područje« *[isolated cultural area)* smatrao odličnim i korisnim konceptima, koji

su »nasuprot današnjoj labavoj koncepciji subkulture« - »ekološki usidreni«. (Matza, 1969. str. 23.)

Funkcionalizam (u varijanti Mertona i njegovih učenika) Matza sagledava iz perspektive daljnjeg napredovanja svijesti o potrebi poštovanja devijantnog fenomena, pa uočava kako je funkcionalistički pristup pridonio izbacivanju koncepta patologije iz sociologije i socijalne psihologije. Dok su predstavnici marksističke (konfliktne) orijentacije u sociologiji obično prigovarali funkcionalistima zbog njihovog apologetskog stava prema postojećem, prema dominantnoj kulturi i društvenom poretku, Matza (uz svijest o mnogim manama funkcionalizma) upravo u svojevrsnom funkcionalističkom »afirmacionizmu« vidi pozitivan pomak prema poštovanju i razumijevanju devijantnog fenomena. Merton je tvrdio kako pod određenim okolnostima kardinalna američka vrijednost - ambicija, promovira kardinalni američki porok - devijantno ponašanje, a dugački niz citata iz knjiga Mertonovih učenika koji su pisali o »delinkventnoj subkulturi« Matza koristi kako bi naglasio, riječima Alberta Cohena, da ono što ne odobravamo, odbacujemo, i ono što njegujemo jest spleteno od istog vlakna, od iste niti. lako Daniel Bell baš i nije pravi primjer funkcionalistički orijentiranog autora, njegova cijela Matza navodi uz doprinos funkcionalističkog pristupa koji je (upravo u Bellovu slučaju) kriminalne djelatnosti prikazao kao dio svakodnevnog, američkog načina života, odbacujući implikacije o »normalnom« i »patološkom« ponašanju. Ono što su započeli autori čikaške škole, a nastavili funkcionalisti, i što Matza vidi kao napredovanje svijesti o potrebi poštovanja i razumijevanja devijantnog fenomena, još su više naglasili »neočikaški autori«. Oni su (Lemert, Becker, Goffman...) u potpunosti odbacili ideju patologije, ili kako bi Lemert rekao, »zauvijek napustili arhaične, medicinske predodžbe po kojima se ljudi dijele na normalne i patološke«. Proces diferencijacije jest neosporan, i diferencirano ponašanje

uopće može u određenom društvu ili u određenom vremenu biti »socijalno prihvatljivo«, a u nekom drugom društvu ili u drugom vremenu »socijalno neprihvatljivo«. Na osnovi takvih gledišta jasno je kako za te autore ne može postojati, na razini »cjelokupnog američkog društva«, konsenzus o tome kakvo je ponašanje poželjno a kakvo nepoželjno. Kontakt sa subjektom istraživanja i promatranje iznutra, »na terenu«, naslijedili su od stare čikaške škole, i za interakcionističke (»neočikaške«, po Matzi) autore patologiji više doista nije bilo mjesta. U sferi socijalne egzistencije postojala je samo različitost i raznolikost, a specifična metodologija i s njom povezano »blisko promatranje«, poštovanje subjektova pogleda, tvore najbolju zaštitu od patologijskih implikacija korekcionalnog pristupa.

Osim što je ideju poštovanja *(appreciation)* suprotstavio korekcionalnom pogledu, ideju raznolikosti postavio umjesto patologije, a jednostavnost distinkcije konvencionalnih i devijantnih fenomena zamijenio naglašavanjem kompleksnosti, David Matza je još jednom prošao kroz dosadašnje škole sociologije devijacije, konstruirajući novu evaluaciju kroz tri temeljna pojma - afinitet, afilijacija, i označavanje *(affinity, affiliation, signification).* Uzevši primjer petnaestogodišnje djevojke koja ostaje trudna u određenim okolnostima, Matza prikazuje tri osnovna objašnjenja koja leže u pozadini većine problematiziranja devijantnog ponašanja. Djevojka A odrasla je u kući prepunoj rodbine, roditelji su radili i bili rijetko kod kuće. Starija braća i sestre su također radili i ostavljali one mlađe da se brinu sami o sebi - nitko nije mario jesu li išli u školu, jesu li trebali nešto ili bili sretni. Kao rezultat takvih okolnosti, djevojka A je zatrudnjela. Ovaj slučaj prikazuje pojam afiniteta koji leži u pozadini socioloških objašnjenja. Nalazi se i u radovima čikaške škole i u radovima autora »delinkventne subkulture«.

Djevojka B se s roditeljima morala preseliti u drugi kvart. Sprijateljila se s godinu dana starijom susjedom (preva vrata) i postala popularna u njenom društvu. Shvaćala je da joj je to društvo malo »prebrzo«, ali nije htjela žrtvovati stečenu popularnost nekakvim puritanizmom. Upoznala je u tom društvu Jima, i zatrudnjela. Ova slika Matzi služi da objasni pojam afilijacije, koji je uz već spomenuti pojam afiniteta činio podlogu raznovrsnim objašnjenjima devijantnog ponašanja.

Djevojka C (sve tri djevojke imaju po 15 godina) upisana je željom roditelja u parohijalnu školu gdje joj je bilo dobro, osim što je jedna sestra veoma strogo nastupala i stavljala naglasak na nevinost. Djevojka je nevinost čuvala, sastajući se s dječacima i ne odlazeći nikad dalje od poljupca. Jedne večeri, sjedila je sa svojim tadašnjim momkom u autu, i upravo kad je došlo do pozdravnog poljupca, policajac, brat navedene časne, otvorio je vrata auta optužujući djevojku da je prostitutka, prijeteći mladiću da će ga optužiti za silovanje. Nakon toga, dok su mladi sjedili u šoku, očinski se nasmijao i rekao »vidim da ste dobra djeca, ovog puta neće biti ništa, ali nemojte da vas još jednom ovdje uhvatim«. Iduće tri minute mladi su šutjeli, i onda istovremeno izgovorili »vvhat the hell«. Kao rezultat tih okolnosti, djevojka je zatrudnjela. Ovaj primjer Matzi je poslužio za ilustraciju označavanja, i za razliku od čikaške škole i Mertonovih učenika, upućuje na »neočikaške« autore koji su pojam označavanja shvatili, i upotrijebili ga na različitim razinama sociologije devijacije. To je velik pomak u odnosu na teorijsko istraživačku šetnju od afiniteta do afilijacije, gdje se stalno susrećemo s pojmovima predispozicije, dezorganizacije, anomije itd. Matza dobro primjećuje da je generacijama kriminologa i pozitivistički usmjerenih sociologa uspjelo nešto teško zamislivo - odvojiti studiju o kriminalu od studije o državi. Sto znači biti registriran, etiketiran, definiran, klasificiran, označen, to Matza smatra neizostavnim dijelom svake studije o devijaciji.

Zapravo, veza između organiziranog, premda diverzificiranog, autoriteta države i postojanja devijantnim, jest najšire značenje označivanja koje Matza razmatra i do kojeg mu je stalo, u čemu se njegove intencije dobrim dijelom poklapaju s interakcionističkim pristupom devijaciji i teorijama »societalne reakcije«.

Edwin Lemert, pišući desetljeće ispred svoga vremena, razlikovao je primarnu od sekundarne devijacije. (Lemert, 1951.) Primarna devijacija poklapa se s »normalnim« ili konvencionalnim ponašanjem utoliko što je u njega uklopljena, integrirana, poput čovjeka koji se povremeno na nekoj zabavi napije ali kojeg nitko ne smatra alkoholičarem ili devijantnim u smislu opijanja. Primarna devijacija može biti motivirana radoznalošću, stresom, grupnim očekivanjima, zapravo nizom raznovrsnih bioloških, psiholoških i socijalnih čimbenika. Pošto ta devijacija nije »prepoznata« kao ključna, intervenirajuća varijabla u stvaranju identiteta pojedinca, on/ona ne mora reorganizirati svoj identitet u skladu s devijacijom. Tek u slučaju veće vidljivosti i učestalosti, ili (što je presudno) u slučaju društvene reakcije, individua pokušava djelovati, prilagođavajući se, primjerice, češćem opijanju pronalaženjem novog radnog mjesta ili profesije gdje će se takvo ponašanje više tolerirati. Sekundarna devijacija nastaje u uvjetima društvene reakcije, kada »devijant« počinje koristiti svoje ponašanje i ulogu zasnovanu na njemu kao sredstvo vlastite obrane, napada, ili naprosto prilagođavanja problemima koji proizlaze iz društvene reakcije na ponašanje što je prepoznato kao devijantno. Pojedinac se sada poistovjećuje s ulogom devijanta, može se uključiti u devijantne grupe i osnažiti svoj devijantni identitet. Reakcija društva na devijaciju tako je uzrokovala novu devijaciju, etiketiranje devijanta uvećalo je devijaciju. Tipično za interakcionistički pristup jest napuštanje tradicionalnog, »simultanog« obrasca za objašnjenje devijacije, po kojem devijacija nastaje kad se u igru uključi neki od faktora, a oni se svi »multivarijantno analiziraju« i promatraju istovremeno, poput inteligencije, susjedstva, obitelji, osobina ličnosti, situacijskih faktora i sličnog. Nasuprot tome, interakcionisti su se zalagali za sekvencijalni model, jer on, za razliku od simultanog, omogućuje praćenje nastajanja »devijantne karijere«. Ne djeluju svi faktori na razvoj devijacije istovremeno, neki mogu biti važni u ohrabrivanju eksperimentiranja ili nonkonformizma, a drugi mogu biti utjecajni u održavanju postojećih (uspostavljenih u nekom konkretnom razdoblju) obrazaca kršenja pravila. Sekvencijalne »kontingencije karijere« uključuju objektivne činjenice socijalne strukture i promjene u perspektivi, motivacije i želje individue. Od posebne su važnosti i reakcije drugih ljudi, jer ponašanje drugih prema onome tko je označen kao devijant drastično se mijenja, što može voditi i prema mjerama represije koje utječu na životne šanse devijanta; on/ona može biti zatvorena), izbačen(a) ili onemogućen(a) u poslu, natjeran(a) na skrivanje, a sve to može voditi prema novom identitetu koji se zasniva na autsajderskom statusu. Howard Becker je nesumnjivo najzaslužniji što su mnoge interakcionističke postavke i perspektiva »societalne reakcije« (na devijaciju) dobili svoj oblik u »teoriji etiketiranja« *[labelling theory).* Njegovo, sad već klasično djelo »Outsiders«, počinje upravo zalaganjem za sekvencijalni model devijacije, za model devijantne karijere i pažljivo praćenje razvoja devijantnog identiteta u vremenu, obično osnaženoga reakcijama društva na inicijalnu devijaciju.

Becker (1963.) je jednostavnim i preciznim sociološkim jezikom naglasio ključne postavke teorije etiketiranja: Sve društvene grupe stvaraju pravila i pokušavaju ih nametnuti i provesti. Društvena pravila definiraju situacije i njima odgovarajuće vrste ponašanja, specificirajući neko djelova-

nje kao »dobro«, i zabranjujući drugo kao »loše«. Onome tko prekrši pravilo se ne vjeruje i on postaje autsajder. Međutim, onaj tko je označen kao autsajder može imati drukčiji pogled na stvar. Možda neće prihvatiti pravilo po kojem je prosuđen, niti će prihvatiti one koji su mu sudili kao kompetentne ili kao legitimno ovlaštene da to rade. Otuda drugo značenje pojma: prekršitelj pravila može svoje suce smatrati autsajderima. Becker se suprotstavlja gledištima da postoji nešto inherentno devijantno samom djelu, koje krši neko društveno pravilo, i upućuje oštru kritiku znanstvenicima koji ne propituju devijaciju kao takvu nego je uzimaju kao datost, što znači da time preuzimaju i vrijednosti grupe koja je stvorila sud o devijaciji. Svijest o pluralnosti društva i karakterislikumu društvenih grupa navodi Beckera (kao i mnoge druge sociologe suvremenog društva koji su se odmakli od slike o homogenim društvima i kulturama) na zaključak o mogućem kršenju pravila jedne grupe poštovanjem pravila druge - ljudi su istovremeno članovi raznovrsnih grupa u društvu, a konsenzus o »zdravom ponašanju« nije moguć na način konsenzusa o »zdravom organizmu«. Ključna Beckerova teza naglašava da je devijacija društveno stvorena, i to ne tako kako su autori nekad pisali o socijalnom miljeu devijanata i socijalnom kontekstu siromaštva ili dezorganizacije, nego tako što »društvene grupe stvaraju devijaciju postavljajući pravila čije kršenje devijaciju konstituira i, primjenjujući ta pravila na određene ljude, etiketiraju ih kao autsajdere. Dakle, devijacija nije neka kakvoća djela koje čini pojedinac, nego je posljedica primjene pravila i sankcija prema prekršitelju. Devijant je onaj kome su uspješno prisili etiketu, devijantno ponašanje je ono koje ljudi takvim etiketiraju.« (Becker, 1963., str. 10.) Iz toga slijedi nemogućnost trpanja devijanata u isti, homogeni koš, jer možda su etiketirani neki koji nisu prekršili pravilo, kao što su neki prekršili pra-

vilo a da se za njih ne zna, odnosno nisu etiketirani. Devijacija je tako posljedica odgovora drugih na djelovanje neke osobe. Da bi potkrijepio tvrdnje o relativnosti devijacije (koja je kod mnogih »klasičnih« autora patologijske paradigme neupitna činjenica), Becker navodi niz »općih mjesta« i istraživački potkrijepljenih činjenica sociologija devijacije i kriminologije, poput onih o razlici procjene devijantnosti s obzirom na to kada se neko djelo dogodilo, tko ga je počinio (mladi ili stari, pripadnik niže klase ili srednje, bijeli muškarac koji je napao crnkinju ili crnac koji je napao bjelkinju itd.) i drugih poznatih rezultata istraživanja koji idu u prilog sljedećem zaključku. Devijacija nije zasebna kvaliteta koja se nalazi u nekoj vrsti ponašanja a u nekoj ne, to je proces koji uključuje odgovore drugih na ponašanje o kojem je riječ. Drugim riječima, devijacija ne leži u ponašanju samom, nego u interakciji onoga tko je počinio neko djelo i drugih koji na taj čin odgovaraju. Analiza procesa etiketiranja dovodi nas do uočavanja problema moći i različite distribucije moći u društvu, društvenim grupama. Becker razmatra nametanje pravila kao izraze moći; evidentno je da neke grupe mogu drugima nametnuti svoja pravila, kao stari mladima, muškarci ženama, bijelci crncima, »wasp« manjinama i imigrantima, srednja klasa uspostavlja pravila kojih se niža mora pridržavati u školi, na sudu, društvenim institucijama. Razlike u dobi, spolu, etnicitetu i klasi su razlike u moći, a one grupe, kojima društveni položaj daje specifično oružje i moć, najsposobnije su za nametanje i provođenje svojih pravila. Teorija etiketiranja i perspektiva societalne reakcije uopće, otvorila je novo poglavlje u sociologiji devijacije i izazvala pravu »skeptičku revoluciju«. S obzirom na pojam kulture i subkulture, treba naglasiti kako interakcionisti nisu to razlikovanje stavili u središte svojeg interesa, ali su ostvarili mogućnost pristupa brojnim subkulturnim akterima unutar

nove perspektive i novih (starih), ponovo aktualiziranih metoda istraživanja koja sežu od prvih dana čikaške škole. Ipak, Becker se osvrnuo na problem kulture i subkulture analizirajući Redfieldovu definiciju kulture, onu o razumijevanjima i značenjima koja su pridana djelima i objektima, i koja postaju tipična za članove društva na osnovi njihove međusobne komunikacije. Ako je kultura stupanj do kojega je konvencionalizirano ponašanje članova društva postalo isto za sve, Beckeru se takva definicija čini primjerena homogenim društvima (koja su nekad autori zvali »primitivnima«) ali neprimjerena suvremenom, složenom društvu. Organizacija zajedničkih razumijevanja u grupi danas je po Beckerovu mišljenju primjenjiva na manje grupe koje stvaraju kompleksno moderno društvo, a to znači da etničke, religijske, regionalne, profesionalne i druge grupe mogu imati vlastito »zajedničko razumijevanje«, što znači i svoju kulturu. Na jednom mjestu u »Autsajderima«, usprkos načelnoj nezainteresiranosti za fokusiranje na pojmove kulture i subkulture kako su ih definirali Mertonovi učenici (a što je posve razumljivo s obzirom na razliku interakcionističke perspektive od one koju dijele autori »delinkventne subkulture«), Becker koristi Cohena, Clowarda i Ohlina za vlastito pojašnjenje pojma: »Kultura nastaje u odgovoru na problem s kojim se zajedno suočava grupa ljudi, ukoliko su sposobni međusobno djelovati i efektivno komunicirati. Tamo gdje ljudi angažirani u devijantnim aktivnostima imaju priliku međusobno djelovati, vjerojatno će razviti kulturu oko problema koji izrastaju iz razlika između njihove definicije onoga što čine i definicije koju drže drugi članovi društva. Stvorit će poglede na sebe i svoju devijantnu djelatnost, kao i na odnose s drugim članovima društva. Kad te kulture djeluju unutar, i u razlici spram kulture šireg društva, one se često nazivaju subkulturama.« (Becker, 1963., str. 81, 82.) No, Beckeru je bilo važnije prikazati kulturu

(koju bi mogao u skladu s navedenim, vlastitim riječima, zvati i subkulturom) neke devijantne grupe nego se upuštati u dubinska pojmovna raščlanjenja ionako već definiranog kulturnog polja suvremenog društva u kojem postoje zasebni svjetovi, subdruštva i raznovrsne (sub)kulture. Njegovi opisi »karijere« pušača marihuane, kao i svijeta jazz glazbenika, inspirativni su i današnjem istraživaču subkulture, bez obzira na tridesetak godina koliko je od tih istraživanja prošlo, zato što takav pristup, temeljen na poznavanju svakodnevnog života grupe o kojoj je riječ, uz sociološku pronicljivost u prepoznavanju formalnih i neformalnih, rodbinskih, prijateljskih, dobnih, socioekonomskih i drugih aspekata odnosa među akterima, mora i danas rezultirati uspiehom u istraživanju subkulturnih aktera. U Britaniji je interakcionistički pristup imao i sljedbenike a ne samo kritičare, pa se za koncept »moralne panike«, kako ga je razradio Stanley Cohen, može reći da mnoge ključne pojmove duguje Beckeru i srodnim autorima. U »Autsajderima« je proces nastajanja i uvođenja pravila u društvu kao određujući okvir devijacije i devijantnih grupa opisan detaljno, a unutar tog procesa (koji naziva i »moralnim poduzetništvom«) lik moralnog poduzetnika igra značajnu ulogu, lako je i formalni (policijski) dio moralnog poduzetništva neophodan u provođenju pravila, on stupa na snagu tek nakon što su ulogu odigrali kreatori pravila, moralni poduzetnici koje Becker zove i »moralnim križarima« ili »križarskim reformatorima«. Zapravo, za Beckera je križarski reformator prototip stvaratelja pravila. Takvog čovjeka zanima sadržaj pravila (za razliku od provoditelja pravila, policajca, kome sadržaj pravila nije bitan) i on polazi od nezadovoljstva postojećim pravilima. Uznemirava ga neko zlo i on osjeća da ništa u svijetu neće biti ispravno dok se ne stvore pravila (zakoni) za korekciju toga zla. Takvi križari-reformatori misle da je njihova misija sveta. Becker je

opisao likove prohibicionista i drugih koji žele spriječiti poroke, seksualnu delinkvenciju, kocku (igre na sreću), razlikujući moralnog križara od humanitarnog, koji se zauzima za ukidanje ropstva, zabranu dječjeg rada i slično. Ova Beckerova zapažanja, dalekosežno i mimo vremenske distance, pogađaju u sii kampanja moralne panike kakve su bile organizirane i na našim prostorima, kao i mnogim drugim europskim prostorima i mjestima sukoba dominantne kulture i subkultura, iako su ta zapažanja temeljena na specifičnom američkom iskustvu. Tako je u američkom kontekstu opisana suradnja moralnih i humanitarnih križara, s naglašavanjem jedne specifičnosti kod moralnog križarstva - to je izraz aktera iz gornjih slojeva društva, onih koji bi željeli učiniti život boljim onima ispod sebe, bez obzira na to prihvaćaju li to ovi »dolje« i sviđaju li im se sredstva za vlastiti spas. Za našu situaciju su Beckerove ocjene o moralnim križarima, kao onima koje zanimaju ciljevi a ne sredstva, puno aktualnije od njihovog klasnog određenja, jer iz te orijentacije na cilj proizlazi oslanjanje na »eksperte« kada neka akcija moralnih križara rezultira izradom zakona. Tada na scenu stupaju, primjerice, psihijatri, kao u slučaju izrade zakona o seksualnim psihopatima, što Becker navodi kao primjer u »Autsajderima«. Logično je da provoditeljima pravila (policiji) nije toliko važan sadržaj koliko samo postojanje pravila i očekivanje poštovanja prema onom tko pravila provodi, osigurava njihovu primjenu. Beckerovo zapažanje o mogućnosti da se nekoga proglasi devijantnim ne zato što je prekršio neko pravilo, nego samo zato što je iskazao nepoštovanje prema provoditelju pravila (»službenoj osobi«), doslovno vrijedi i danas, potvrđuje se u istraživanju života raznovrsnih subkulturnih grupa i odnosa s policijom. U istom odlomku (Becker, 1963., str. 160.) opisuje se i razvijanje zasebnog, specifičnog mišljenja kod provoditelja

pravila (policije) koje se može prilično razlikovati od mišljenja šire javnosti, i od mišljenja moralnih križara, a upravo to se jasno pokazalo (iznenadivši mnoge) prilikom afere »crna ruža« i lova na subkulturne »vještice« u Zagrebu sredinom osamdesetih, o čemu će više riječi biti u drugom dijelu ovog rada.

Howard Becker se čudi (baš kao i Matza i mnogi drugi interakcionisti, fenomenolozi i zagovornici perspektive societalne reakcije) kako je većina znanstvenih istraživanja i promišljanja devijacije puno više zaokupljena ljudima koji krše pravila nego onima koji ih stvaraju i provode. »Za puno razumijevanje devijantnog ponašanja moramo stvo-riti ravnotežu između ta dva moguća žarišta istraživanja«, eksplicitno će naglasiti Becker (1963., str. 163.). Zato interakcionistička perspektiva koja mijenja fokus promatranja nije svodiva na jednodimenzionalnost (koju autorima teorije etiketiranja spočitavaju neobaviješteni i površni kritičari), nego želi uspostaviti ravnotežu koje do tada u sociologiji nije bilo. Za sociologiju subkulture mladih interakcionistički doprinos je veoma velik i važan, teme i pojmovi koji dominiraju djelima Beckera i Goffmana čine dobar dio okvira za razumijevanje subkulturnog fenomena i specifičnog, stigmatiziranog položaja što ga dio subkulturnih aktera ima u društvu. Beckerovi »Outsiders« predstavljaju sociološku »klasiku« i, usprkos osporavanjima, nisu izgubili na aktualnosti, posebno u svjetlu današnjeg, šireg obnavljanja teorija o moralnoj panici.

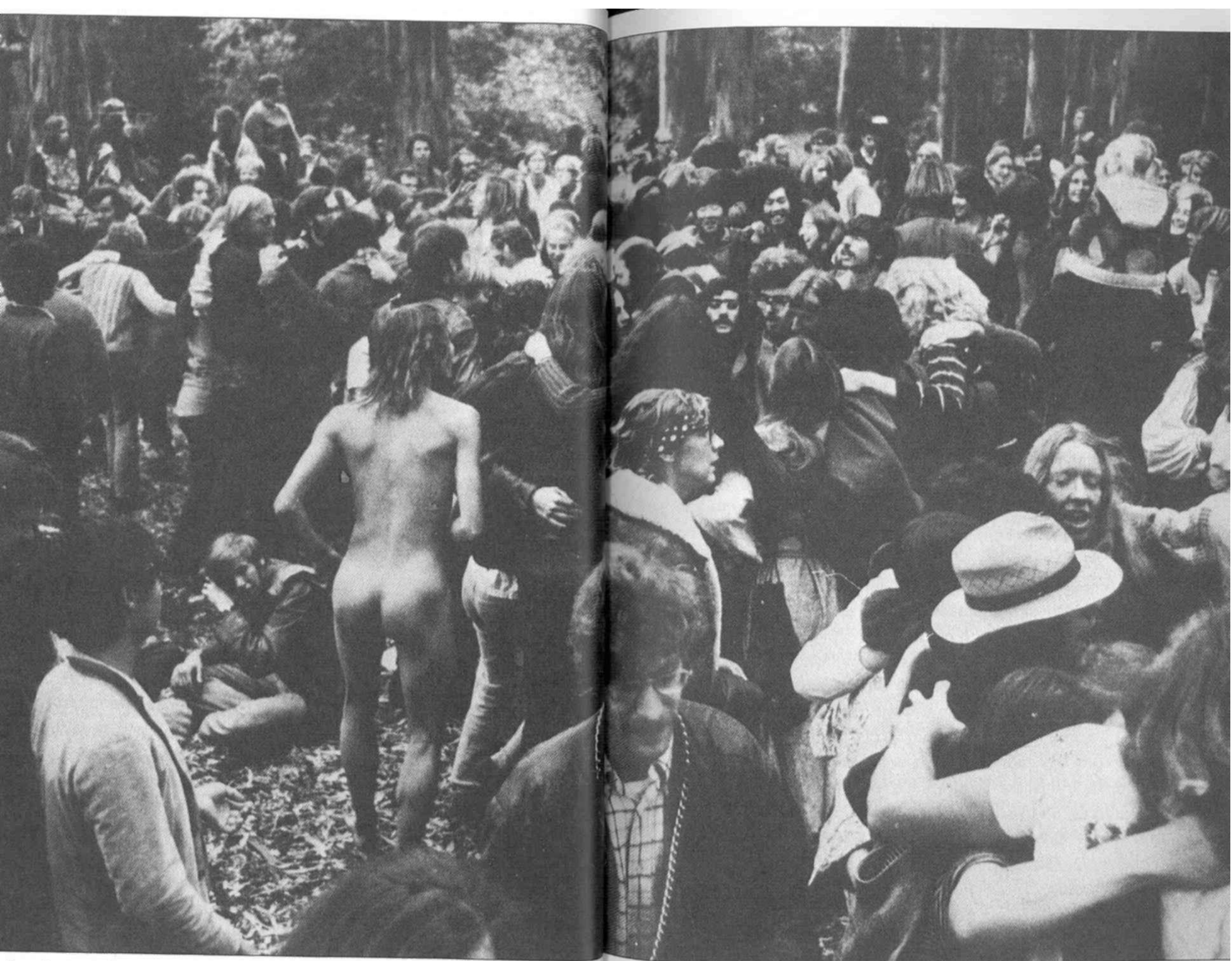
Interakcionistički autori uspjeli su prikazati život marginaliziranih, subkulturnih grupa, kao i funkcioniranje »totalnih institucija«, ali su izbjegli onu dvostrukost koja se uvukla u radove autora »delinkventne subkulture«, u kojima nije uvijek jasno gdje je posebna društvena grupa a gdje sustav vrijednosti s njom u vezi. To je posljedica zaobilaženja socijalne strukture u traženju čvršćih objašnjenja

i određenja (sub)kulture neke grupe, iako su interakcionisti bili dobro upućeni u problem moći koji je usko vezan uz problem društvenog položaja, uz problem »glavnog« i »pomoćnog« socijalnog statusa. No, s obzirom na dinamiku procesa interakcije i upućenost u nastajanje simboličkih svjetova marginaliziranih grupa, autori poput Beckera ili Goffmana nisu se upuštali u definicije nastajanja »subkulturnih tipova«, kao što su to radili Mertonovi učenici, Cohen, Cloward, Ohlin i drugi koji su zaključivali o uzrocima nastanka »kriminalne«, »konfliktne« i »subkulture povlačenja«.

U doba, kada se interakcionistički pristup probio na sociološku scenu, postojala je značajna, ali marginalna i najširoj javnosti većinom nedostupna subkulturna scena. Bilo da se radi o »klasičnim« delinkventima (kakvi su opisani u radovima autora »delinkventne subkulture«), ili o devijantima koji nisu kriminalizirani niti izopćeni iz društva, ali su zbog svog nonkonformizma stigmatizirani (poput jazz glazbenika iz Beckerove studije), subkulturni akteri ulaze u sociologiju kao subjekti istraživanja, uz specifično poštovanje i bez moraliziranja, dok se proces njihovog stigmatiziranja razobličava kao etiketiranje i igre (borbe) moći društvenih grupa. No, to ne znači da je slika subkulturnog aktera ušla u dom prosječnog Amerikanca, niti da su škvadre s ugla ulice u većoj mjeri medijski posredovale svoj identitet temeljen na borbi za »reputaciju«. Broj ljudi koji su čitali Goffmanove »Azile« znatno je manji od broja ljudi koji će petnaestak godina kasnije gledati »Let iznad kukavičjeg gnijezda«. Dvostruka priroda medija (kao stvaratelja i razaratelja, kao aktera mobilizacije i rekuperacije) do punog izražaja doći će upravo u drugoj polovici šezdesetih godina. Raznovrsna subkultura iskoračila je na javnu scenu nastankom kontrakulture, i definitivno učinila upitnim mnoge postavke koje su je vezivale uz klasična, klasna i socijalizacijska određenja.

4. Kontrakultura

Iako je pojam kontrakulture bio prisutan u sociologiji prije druge polovice šezdesetih godina, nastankom brojnih društvenih pokreta i buntovničko-otpadničke (sub)kulture mladih u SAD-u, knjiga Theodora Roszaka prihvaćena je kao sinonim za pojmovni okvir raznovrsnih političkih i kulturnih gibanja, imenujući zajednički nazivnik pokreta kontrakulturom. To će izazvati dalekosežne posljedice, posebno u svjetlu kasnije primjene pojma na slične fenomene u kontekstu V. Britanije i drugih europskih zemalja. Druga polovica šezdesetih godina, širom svijeta, toliko je zanimljivo i zgusnuto područje interesa za sociologiju, antropologiju, filozofiju, socijalnu psihologiju, da jedna disertacija ne bi bila dovoljna ni kada bi cijela bila posvećena tom razdoblju, tako da unaprijed moramo odustati od obuhvaćanja svih dimenzija onoga što se nekad naziva jednostavno »duhom šezdesetih«. Ipak, postoji nekoliko dimenzija koje u najvećoj mjeri simboliziraju navedeno razdoblje. Osim općih karakteristika tadašnjeg stanja svijeta koje obilježavaju blokovska podijeljenost, privredni i tehnološki rast najrazvijenijih zemalja, još aktualni kolonijalizmi, ratovi, ovdje je važno upozoriti na rat u Vijetnamu i široki antiratni pokret koji je tada nastao, kako u zemlji regrutacije za sam rat (SAD) tako i širom svijeta, artikulirajući sadržaje koji izlaze iz »vijetnamskog« okvira, stvarajući nove oblike protesta, novi duh životnosti i neformalnosti izraza na javnoj pozornici. Također, to je period studentskih pokreta i naglašenog ulaska adolescentskih aktera u socijalni i politički život, pri čemu studentski pokreti, štrajkovi, demonstracije i okupacije sveučilišta nisu karakteristika samo zapadnih zemalja. To su godine u kojima dobar



adost druženja krajem šezdesetih

dio mladih napušta znanstveno-tehnički optimizam »civilizacije« koja putuje na Mjesec i istovremeno umire od gladi ili ratuje, što se na sveučilištu iskazuje i kao pojačan interes za društveno-humanističke znanosti. Šezdesete su i godine širenja rock-kulture, brojnih oblika pobune protiv autoriteta, a u širu kulturu ušli su već mitski momenti poput kose, cvijeća, »ljeta ljubavi«, kao i droge, nasilja, te obaveznih pretjerivanja i iskrivljavanja poznatih iz medijskog predstavljanja hipijevskog stila života. Osim klasičnih »revolucionarnih« grupa, koje su željele izmjenu svijeta u skladu sa nekom od Ijevičarskih ideologija, krajem šezdesetih sve je brojnija scena koja zagovara samopromjenu kao preduvjet, dakle rad na samom sebi, zahvat u svakodnevni život kao polje borbe, i tu se sreću jedan dio ne-samo-deklarativno antiautoritarne nove ljevice i kontrakulturni akteri. Pojačani interes za filozofiju i sociologiju, psihoanalizu, drevne mudrosti, duhovne prakse, šamanizam, moćne biljke, uz imperativ estetske dimenzije, novih izraza u glazbi, plesu, postaje sve više karakteristikom tadašnjih generacija koje oblikuju »duh šezdesetih«. Neformalnost, nonkoformizam, spontanost, ekspresivizam, na jednoj strani bunt i prosvjetiteljska retorika, a na drugoj receptivnost, introspekcija i mekani, zaobilazeći pristup konfliktima. Sve je to moguće odčitati iz navedenog duha, ali se medijskim posredovanjima može mnogo toga izmijeniti, pa eksperimenti s komunitarnim načinom života mogu postati samo primjerom »seksualne revolucije« u očima šire javnosti i voajerske roditeljske kulture. Nije to samo problem senzacionalizma, nego se odnosi na stvarnu opasnost i probleme sa socijalnim eksperimentima koji su krasili scenu. Poštovanja vrijedan pokušaj prevladavanja lažnog morala, klasičnih oblika bračnih veza, posesivnosti i sličnog, može u svom obliku života u komuni ostvariti značajne rezultate i donijeti ljudsku sreću, ali može označavati i raznolike oblike dominacije. Stotine tisuća mladih napuštali su svoje domove, raskidali s konvencionalnim načinom života, lutali, osnivali ruralne komune, ili se okupljali u svojevrsne zajednice u velikim urbanim središtima. Mnogi su kretali prema Indiji, Iranu, Nepalu, unoseći hodočasničke elemente ne samo u takva putovanja, gdje ih se može očekivati, nego u putovanje kao takvo koje ne mora nužno voditi nekom hramu ili imati odredište uopće, a na domaćem terenu hodočasnički i »posvećeno-nomadski« oblici putovanja mogli su se primijetiti i prigodom odlazaka na rock festivale, gdje je Woodstock samo najpoznatiji i poput sinonima, dok britanski Stonehenge u potpunosti naglašava kako spiritualnu dimenziju posjete drevnim kamenovima, tako i čvrstu (često krvavu) borbu za pravo na vlastito »hodočašće«.

Činjenica je da mnogo toga što je na sceni bilo prisutno nije bilo toliko novo i originalno, mnogi umjetnički eksperimenti, »novootkrivene« filozofije i religije, politički manifesti, sve se to moglo naći, pažljivom analizom, u manjim krugovima kulturnih (beatnici i_fjr[je njih egzistencijalisti, nadrealisti, dgdg..) i političkih oporbenjaka glavnim strujama zapadnog društva (od uzora revolucionarne politike mnogi su akteri bili aktualni u devetnaestom stoljeću i početkom dvadesetog). Međutim, nikad prije, na tako masovnoj i javnoj razini, to oporbenjaštvo, koje je kulturno i političko (nekad razdvojeno u dimenziji kulture i politike, a nekad spojeno), s naglašavanjem adolescentskog aktera »generacijskog jaza«, nije bilo percipirano od tolikog broja promatrača, u nastajućem svijetu sve složenijih posredovanja životnog stila, čemu je pridonio i tadašnji stupanj razvoja tehnologije i medija.

Bez obzira na to vodi li nas istraživački impuls područjem glazbe i općih kulturnih, umjetničkih ekspresija, ili područjem političkih grupa, pokreta i (izvan)institucionalnog

djelovanja, neminovno je uočavanje specifičnosti koje se pojavljuju pedesetih i šezdesetih godina, i koje su vezane uz nastajanje novih naraštaja na sceni društva koje izlazi iz neposrednog »poslijeratnog« razdoblja. Stvaranje novih senzibiliteta, novih tema kao i novih pristupa starim temama, uz »nastajanje generacija« u mannheimovskom smislu, krasilo je scenu mirovnih i političkih prosvjeda, kao i nastajuću scenu rock kulture.

U razdoblju hladnog rata i rasta konzumerizma, uz hidrogensku bombu i opću prijetnju uništenjem, uz »prazninu« koju su neki osjećali »nestajanjem« (integracijom) »tradicionalnog subjekta revolucije« a neki sivilom i beživotnošću industrijske civilizacije uopće, nastaju artikulirani i oni neosviješteni, politički, kao i tjelesni, pokreti mladih protiv zatečenog stanja društva i »civilizacije«. Nakon »prosperiteta i učvršćenja društvenog mira« pedesetih[3], uz već prisutnu pobunu američke »beat« generacije, i u Britaniji nastaju »gnjevni mladi ljudi«, a iz umjetničkih »avangardi« bunt protiv tradicije širi se u nastajućoj kulturi mladih. Američka situacija obilježena je pokretom za građanska prava kao i »pokretom« kukova, a u Britaniji nastaje masovni pokret okupljen oko ideje atomskog razoružanja. »Aldemarstonskim marševima« (u Aldemarstonu se proizvodilo atomsko oružje) obilježeno je nastajanje novog protestnog, mirovnog pokreta u V. Britaniji koji se izborio za prostor izvan tradicionalne politike i obnovio intelektualne, građanske, anarhističke i umjetničke osnove za brojne oblike suprotstavljanja dominantnoj politici. Dok akteri »Aldemarstonskih marševa« (i šire scene koja se u V. Britaniji uspostavila oko kampanje za atomsko razoružanje

Ova formulacija, kao i primjeri koji će slijediti u opisu europske varijante širenja tradicionalne sfere političkog djelovanja (nizozemski provosi, berlinska komuna 1, utjecaj rock kulture i primjer iz Švicarske) preuzeti su od Massima Teodorija (1 976.)

potkraj pedesetih godina) ovladavaju područjem politike, građanske nepokornosti i izravne akcije, aktualizirajući birokratizme parlamentarnih suprotstavljanja i laburističke monopole u tipovima oporbene politike, dotle mladi teddy boysi, i ubrzo modsi i rockeri, održavaju svoje rituale novopronađenoga zvuka i pokreta, obrede neartikulirano buntovne zajednice neverbalnih lozinki. »Teddy boysi su čekali na Presleyja. Svatko ispod dvadesete širom svijeta je čekao«, primjećuje Jeff Nuttal (1968.) u svojoj »kulturi bombe« koja sociologiji subkulture pruža jedan od najupečatljivijih prikaza nastajanja novih generacija i novih senzibiliteta vezanih uz glazbu, u širem socijalno-političkom kontekstu pedesetih i šezdesetih godina, lako se u sociologiji obično razlikuje pojam kontrakulture od subkulture, u pokušaju rekonstrukcije procesa nastajanja aktera i »duha vremena«, u analizi početka šireg i heterogenog generacijskog gibanja ne možemo uvijek razdvajati međusobno isprepletene aspekte »više političkog« ili »više kulturnog« izraza bunta i separacije, upravo zbog stvaranja specifičnog senzibiliteta koji može biti izražen na više načina. »Mladenačka pobuna s dvostrukim značenjem - političko-duhovnim i egzistencijalno-nasilničkim - privlačila je, ako ne većinu, a ono bar velik broj, tako da se može govoriti o promjenama kolektivnih ponašanja«.'[1] (Teodori, 1976.) Ta »promjena ponašanja« mogla se primijetiti u području politike i području kulture, a pedesete i početak šezdesetih godina samo su uvod u još širi proces kontrakulturnog oporbenjaštva koji će uslijediti u drugoj polovici šezdesetih. Elvis

U vrijednom teorijsko-dokumentarističkom i deskriptivnom približavanju »historijata novih ljevica« svim zainteresiranima, Teodoriju su se potkrale sitne greške oko definiranja subkulturnih aktera, no one ne utječu na valjanost opširnog prikaza koji dokazuje specifičnu povezanost novoljevičarskih i kontrakulturnih gibanja širom Europe, ali i razliku kontrakulturne orijentacije od tipičnih političkih pokreta ljevice i revolucionarnih sekti.

Presley simbolički označava početak stvaranja subkulturnih, plemenskih afilijacija među adolescentima, bez obzira na komercijalizam i namjere njegovih menadžera i promotora. Prvi Elvisovi filmovi prikazivani u V. Britaniji bili su praćeni demoliranjem stolica, i širi proces nasilničkog obilježavanja rock svetkovine dobio je u Engleskoj naziv »Presley riots«. »Presleyjeve pobune«, kako Nuttal objašnjava, bile su ponovno, osvetničko otkriće dionizijske svečanosti. Ponovno je otkrivena i »glad za zajednicom u njenom temeljnom obliku, orgijastičkom ritualu«, a nasilje i demoliranje kina nije, po Nuttalovu mišljenju, bilo upereno »protiv društva«, nego je svjedočilo o »potpisivanju«, o želji da se kaže »bili smo ovdje«, o »plemenskim gestama plemenske signifikantnosti«, o oblicima zahvale Elvisu i drugima što su vlastito nasilje i roditeljske tajne iznijeli u javnost. (Nuttal, 1968., str. 23, 24.) Brzi razvoj rock kulture, i snaga strasti koja ga je pratila, nije se događao samo u zemljama engleskog govornog područja; u doba uoči sukoba modsa i rockera i nastajanja moralne panike u Engleskoj, u Francuskoj se, u lipnju 1963., više od sto tisuća mladih okupilo radi rock koncerta i sukobilo s policijom na »Place de la Nation« u Parizu, ostavljajući za sobom iste one »plemenske geste« i »zahvale« izrečene adolescentskim jezikom o kojima Nuttal piše na engleskom.

Temelji rock-kulture već su udareni, nastajanje novih političkih (društvenih) pokreta započelo je u SAD-u i V. Britaniji, prije polovice šezdesetih, no mnogi autori se slažu da prava prekretnica započinje oko 1965. Druga polovica šezdesetih obilježena je najrazličitijim akterima, među kojima su ovdje važni oni koji u potpunosti spajaju kulturnu i političku dimenziju izraza novih senzibiliteta, želeći ukinuti mnoge dotadašnje dualizme, poput onoga koji razdvaja javno i privatno, ili umjetnost i svakodnevni život.

U Nizozemskoj nastaje »provotarijat«, zapravo grupa aktera kojima je provokacija metoda borbe protiv poretka,

i koji novu kulturno-političku senzibilnost izražavaju »happeninzima« i simboličkim akcijama, ali i »klasičnim«, parlamentarnim sredstvima. No, osim što su 1966. na gradskim izborima dobili svog predstavnika u gradskoj skupštini, a sljedeće godine se »samoukinuli«, provosi će prvenstveno ostati poznati po svojim »bijelim planovima«. Bijeli bicikli ostavljeni u gradu na upotrebu građanima, bijeli dimnjaci na tvornicama (ekološka svijest!), bijele škole (»revolucionarnih učenika«), squafterski planovi za kraljičinu palaču, zavjera bosih nogu, čitav niz akcija koje su pokazale anarhističku i provokativnu praksu otpora, okupljajući umjetnike, beatnike, hipstere, intelektualce, razne aktiviste i »ulični pro-^votarijat«. Izvrgli su ruglu potrošnju duhana, zapravo želeći osuditi potrošačku groznicu kao takvu. Bacali su dimne kutije na »kraljevske« zaruke i ometali rituale kraljevske porodice u Nizozemskoj. Nakon policijskih akcija protiv provosa, oni uzvraćaju duhovitošću još jednog »bijelog plana«, ovaj put o bijeloj piletini (a u nizozemskom slengu to je oznaka za policajca) u kojem se nudi pretvaranje policajaca u socijalne radnike. Jabuka koja se pojavljivala na većini letaka i proglasa »provo« pokreta prihvaćena je i u drugim sredinama, a provo grupe nastale su u Milanu, Briselu, Antwerpenu, Kopenhagenu, San Franciscu. Te grupe su nastajale potaknute otporom i oblicima simboličkih i provokativnih akcija provosa, bez čvršće organizacije jer ni sami nizozemski provosi nisu bili organizacijski povezani. Riječ je o spontanosti i anarhističkom djelovanju »trenutka«, kojem nije smetalo isticanje provo kandidata na gradskim izborima, upravo zato što se ne radi o doktrinarnosti nego o životnosti.

Nakon samoukidanja provosa, tri godine kasnije nastali su »kaboutersi« (patuljci) koji su naslijedili dio tema i taktike, zauzimajući prazne kuće, proglašavajući »slobodnu državu orange« i sudjelujući u akcijama poput odstranjivanja

automobila s ulica, sadnje drveća nasred ceste i osnivanja privremenih slobodnih pješačkih zona. Oni su također na gradskoj razini postigli i parlamentarni uspjeh, još veći od provosa, definitivno osiguravši prisutnost antiautoritarnog, duhovitog, spontanog ali i institucionalnog otpora postojećem poretku u novijoj povijesti socijalnih pokreta Europe.

U Engleskoj, raznolika underground scena raste u svim pravcima; tiraže podzemnih, alternativnih listova dostižu do 50 tisuća, otvaraju se informativni centri, osnovana su središta za besplatnu pravnu pomoć subkulturnim akterima na udaru represije, sve su češća hipijevska okupljanja, festivali poezije i politike, zauzimaju se prazni stanovi, tako da je i u centru Londona, na Piccadillyju, djelovala squatterska komuna novih protestnih aktera. Društvo za »Mental Avvareness« zakupilo je jednu stranicu Timesa, 24. srpnja 1967., i uz šezdeset potpisa poznatih javnih djelatnika zaključilo kako je zakon protiv upotrebe marihuane načelno nemoralan, a u praksi neprimjenljiv. Šesnaest dana »dijalektike oslobođenja«, festivala koji su organizirali istaknuti antipsihijatri (Berke, Cooper, Laing) potvrdilo je šarolikost aktera u zajedničkoj želji za drukčijim društvom i svijetom, oslobođenjem čovjeka. Uz predavanja i rasprave bilo je i poezije i rock glazbe, sve se pretvorilo u multiclimenzionalni happening, a među ostalima sudjelovali su Herbert Marcuse, Allen Ginsberg, Stokeley Carmichael, Paul Goodman, Ronald Laing, Simon Vonkenoog i drugi. Filozofija, sociologija, poezija, duhovnost, Marx i mantre, crnački aktivizam, psihologija, antipsihijatrija, rock i psihodelici, sve su to bila ravnopravna područja istraživanja i **i** djelovanja prisutnih, okupljenih u svrhu traženja puta iz 1 krize suvremenog društva.

Rat u Vijetnamu omogućio je dodatni mobilizacijski kontekst raznovrsnim grupama, akterima proturatnog dje-

lovanja. Među njima je, zbog još jednog primjera spajanja osobnog i političkog, ilustrativno djelovanje berlinske »komune 1«. Osmero ljudi, aktivista, udružili su se u komunu zbog zaključka o nemogućnosti stvarnog djelovanja na promjeni društva bez promjene u svakodnevnom životu. »Ne mogu se nazivati revolucionarima oni čiji osobni životi odražavaju iste one građanske vrijednosti protiv kojih se bore, i koje čine svakodnevni život nepodnošljivim.« Tako u korijenu potrebe za osnivanjem berlinske komune leži staro uvjerenje, u šezdesetim godinama aktualizirano, po kojem oni koji žele mijenjati društvo, moraju u svom ponašanju, u svojim metodama rada, pristupu, pokazati dio preobražaja koji smjeraju učiniti, što u berlinskom slučaju znači da se »svaka grupa koja želi stvoriti antiautoritarno društvo mora organizirati na antiautoritarnim, egalitarnim i komunitarnim osnovama« (Langhans i Teufel, 1 969.) Komuna je u Springerovskom tisku bila nazivana »komunom užasa« i »psihokomunom«. Klasični kontrakulturni govor »promijeni sebe ako misliš mijenjati društvo« nije u uvjetima tadašnje njemačke oporbene scene odmah naišao na velik odaziv, iako je kontrakulturna tradicija, gledano s današnjeg vremenskog otklona, preživjela i nadživjela mnoge ljevičarske grupacije dominantne u drugoj polovici šezdesetih. SDS kao samostalna organizacija mladih njemačkih socijalista, studenata, koja je i sama izbačena ranije iz okrilja službene, reformirane socijaldemokracije, isključila je 1967. članove »komune 1« iz svojih redova. Djelovanje komune, ulična prisutnost njenih letaka i povezani aspekti komunitarnog života s demonstracijama protiv rata, uključujući i policijsku i sudsku represiju prema članovima (osobito zbog letaka koji komentiraju požar u robnoj kući u Briselu kao »podsjećanje zapadnog društva na požare i napalm-bombe koji čine vijetnamsku svakodnevicu«), mali je europski primjer kontrakulturno-radikalnog sklopa kakav

je imao više varijacija u Americi. Onaj dio kontrakulture koji se opisuje pojmom »samoisključenja« iz društva i u čiju »isključenost« ne treba sumnjati, obično se vezuje uz glazbu, droge, duhovnu praksu, ili pak uz »industriju slobodnog vremena« gdje je sljedbeništvo idolima rock-glazbe prezreno od »revolucionarnih aktera«. Međutim, u drugoj polovici šezdesetih takva podjela i interpretacija nije još bila raširena, pa su rock-akteri funkcionirali kao »glas pokreta«, kao proroci i detonatori, ili barem inspirativni posrednici protesta i odbijanja. U Švicarskoj, u Zurichu, nakon koncerta Rolling Stonesa, demolirana je dvorana. Povodom tog događaja, akter koji se nazvao »antiautoritarni ljudi«, tiskao je veliki poster s likom Jimmyja Henclrixa, na čijoj je poleđini bio proglas povodom »stones« razbijanja, zahtjev za napuštanjem autoritarnih i kapitalističkih obrazaca socijalizacije simboliziran nemogućnošću ispunjenja »satisfaction« imperativa. Taj žestoki protestni govor protiv roditeljske J<u[tuxe--ogrezle u novcu i nekrofiliji, kao da je anticipirao događaje nakon samog Hendrixovog nastupa, kada je desetak tisuća ljudi (poslije koncerta završenog oko ponoći kada noćnog prijevoza više nema) započelo paliti vatre i sukobljavati se s policijom u borbama koje su trajale do jutra. Gnjevni zbog policijskog batinanja prosvjednici se okupljaju u središtu grada i zauzimaju prazne prostore bivše robne kuće u kojoj ostaju dva tjedna uz permanentni festival rasprave i zabave, protesta i užitka.[5] Stotine ovakvih događaja ponovit će se i u desetljećima što dolaze, iako europska situacija, bez obzira na primjere poput »komune 1«, u drugoj polovici šezdesetih govori o postojanju »ozbiljnijih« studentskih i političkih aktera, koji bi htjeli stvoriti »savez s radničkom klasom« i kojima je rock glazba marginalan (ako ne i sumnjiv u svojim pretenzijama) oblik

[5] Teodori (1976.)

angažmana i svjetonazora, lako Massimo Teodori predstavlja važan pokušaj »objektiviziranja« doprinosa i uloga raznovrsnih aktera (pri čemu kontrakultura nije zanemarena, ali je marginalna u sklopu autorovog šireg i politički profiliranijeg predmeta istraživanja), neki drugi autori, bliži kulturološkim obilježjima protestnih pokreta nego puko političkoj retorici, poput Petera Stansilla i Davida Mairowitza, primjerima koji su ovdje navedeni pridružuju, naravno, pariške situacioniste i njihov utjecaj na parole i dio raspoloženja »svibanjske revolucije« (što je i Teodori obradio), ali ustvrđuju da europska protestna, studentska i adoles-, centska scena šezdesetih godina nije toliko njegovala »freakovštinu« u javnim akcijama koliko su to činili njihovi američki vršnjaci. Stansill i Mairowitz (1971.) europskim »otkačenim« proglasima i inicijativama (među kojima se ističu već navedeni provosi, kaboutersi itd.) pridružuju djelovanje švedskih aktera, prije svega Šture Johannessona. Proći će desetak godina do masovnijih europskih manifestacija sličnog duha, kada, primjerice u Italiji, »Indiani Metropolitani«, s drugim akterima pokreta s kraja sedamdesetih, spajaju protest s alternativnom kulturom u koju su uronjeni i čiji su dobrim dijelom stvaratelji. Tako je, artikulacijom novih pobunjeničkih aktera, jedan suvremeni plemenski oblik udruživanja i otpora suprotstavljen dominantnoj kulturi kao životnost spram smrti, polu-očajnička volja za slobodom nasuprot kolonizirajućim i potiskivajućim snagama sustava.

Theodore Roszak, na razini koja pokušava analizirati i razumijevati nepregledno i nestalno more akcija, letaka, happeninga, demonstracija, interesa i artikulacije pobune kao i životnih stilova među mladima s kraja šezdesetih uopće, ostaje najcitiraniji i najpriznatiji izvor socijalnoteorijskog istraživanja i uobličavanja »kontrakulture«, bez obzira na to slažu li se s njegovim interpretacijama drugi autori. Roszaka se ne može optužiti za nekritičko oduševljenje kontrakulturom, jer na stranicama njegove knjige ispisane su i teške riječi protiv dobrog dijela kontrakulturne prakse, no otpor koji je kontrakultura pružila tehnokratskom društvu ipak je za Roszaka jedina nada da naša stvarnost ne mora izgledati onako kako je najavljena u Orvvellovom (1984.) ili Huxleyjevom (Vrli novi svijet) djelu. Roszakov se pristup temelji na konceptu tehnokratskog društva i razumijevanju njegove mladenačke opozicije. Jednodimenzionalnost tog društva (a Roszakova se studija prvenstveno bavi američkim društvom) i detektirani karakter manipulacije i mitologizacije u vladavini tehničke racionalnosti, podsjećaju na klasična djela Herberta Marcusea o integraciji društvenih slojeva i »ugodnoj, uhodanoj, razumskoj neslobodi« suvremenoga američkog društva. No, iako s Marcuseom dijeli niz elemenata pristupa, Roszak želi otići korak dalje od političkog i »svjetovnog« okvira koji mu se čini obaveznim unutar Marcuseovog pristupa društvenoj promjeni i razotuđenju, pa se priklanja Normanu Brownu u polemici s Marcuseom, smatrajući Odejev lik iz »Erosa i civilizacije« nedovoljno prisutnim u svim Marcuseovim rješenjima, te nasuprot tonu »stoičkog odricanja«, što ga prepoznaje u Marcuseovu odgovoru Brownu, Roszak upućuje na drukčiju građu Brownova »dionizijskog ega«. Ipak, Roszakovo djelo blisko je Marcuseovim intencijama, uz veću otvorenost prema duhovnosti, magijskom i mističnom, što će još više do izražaja doći u kasnijim Roszakovim djelima. Struktura Roszakove knjige, koja je imala toliki utjecaj na kasniju upotrebu pojma »kontrakultura«, dovoljno govori o samom fenomenu koji utječe na izbor tema i pojmova, gdje uz želju za prikazom aktera kontrakulturno relevantne teorije i svih onih drugih, odraslijih aktera koje je kontrakulturni pokret voljan slušati, Roszak nakon Marcusea i Browna, uz »vizionarsku sociologiju Paula Goodmana« i značajan doprinos Martina Bubera, nema velik izbor »ozbiljnih«



Narodna kuhinja za hipi pleme

ili »klasičnih« znanstvenika. Stoga s pravom obrađuje pjesnike poput Ginsberga, naglašavajući i istražujući glavne teme kontrakulture koje dominiraju poglavljima bez obzira na kriterij akademske prisutnosti, poput mita objektivne svijesti, šamanizma i »neintelektualnog ishodišta ličnosti«, demistifikacije »znanstvenog pogleda«, te obnavljanja vizionarske imaginacije denaturirane tehnokracijom, aktualizacije tradicije nomadskih naroda, kao i sela i plemena općenito.

Svakodnevni život, u kojem se ogleda »način« i »stil«, postaje središtem i kriterijem rasprave o revoluciji, oslobođenju, tipu djelovanja i poimanju individualne i društvene preobrazbe. Prestaje biti važno što netko govori ako njegov svakodnevni život od toga odudara. Zapravo, ne prestaje nužno neki sadržaj vrijediti, ali se akteru odriče kredibilitet ako ne živi po osobno izabranim principima promjene. Ipak, i mnogi sadržaji su prestali vrijediti unutar kontrakulturnog otpora, jer, kako Roszak upozorava, »kontrakultura ostavlja samo veoma ograničen prostor ideologijama stare ljevice s njihovim pozivanjem na metafiziku klasnog sukoba i predanost u prvom redu institucionalnoj reorganizaciji društva«. (Roszak, 1978., str. 140.) Nasuprot revolucionarnoj retorici industrijske paradigme, veoma izražena sklonost kontrakulturnih mladih prema psihodelicima, istočnjačkim religijama i duhovnim praksama, za Roszaka je simptom njihova traganja za novim temeljima na kojima bi se mogao izgraditi program radikalne društvene promjene. To govori o »uzmicanju sociologije pred psihologijom kao rodnim principom revolucije«, zbog čega Roszak naglašava Goodmanov doprinos i objašnjava njegovu popularnost medu kontrakulturnim akterima. Unutar spoznaje bitnog usmjerenja kontrakulture u suprotnom pravcu od prosvjetiteljstva i racionalne svijesti, Roszak uz detaljno ekspliciranje sadržaja Goodmanove teorije primjenjuje i »kriterij javnog djelovanja« koji dodatno, zbog Goodmanova angaž-

mana u korist studenata koji su izbjegavali regrutaciju, osigurava ugled jednom od »odraslih« aktera kontrakulturne scene. U tome se nazire Roszakova želja za savezom a ne potpunim rascjepom intelekta i duha, pri čemu Goodmanov primjer pokazuje put ostvarenja »saveza«, »jer ako se medu otpadničkom omladinom, koja snažno teži djelovanju i neintelektualnim oblicima svijesti, očuvaju esencijalne vrijednosti intelekta, onda će to postići oni intelektualci koji su pokazali da misao nije čisto »akademska« već da je ona nužno sadržana u principijelnom djelovanju.« Revolucija je za dobar dio kontrakulture ili uronjena i izražena u svakodnevnom životu, u onom »ovdje i sada« ili ne postoji kao stvarna, nego kao nečiji ideološki ukras kompromitiran životnom praksom aktera. Uporišta stare (a dobrim dijelom i nove) ljevice naći će su u kontrakulturnom milieu neizbježno povezane i »reciklirane« s drukčijim, ponekad međusobno odbijajućim tradicijama mišljenja i duhovne prakse. No, odbijanje koje vrijedi u akademskom kontekstu, postaje kontrakulturno prožimanje u djelovanju koje je u drugoj polovici šezdesetih stvorilo niz »kontra« i »anti« sveučilišta s vlastitim »kolegijima«. Tako Roszak navodi jedan od kolegija, ovdje doista tipičan - »Od stripova do Sivinog plesa: duhovna amnezija i fiziologija samootuđenja«, čiji opis sadrži: »Slobodni slijed otvorenih situacija, lekuće visoko relevantne vibracije. Istraživanje unutrašnjih prostora, dekondicioniranje ljudskog robota, signifikantnost psihokemikalija i transformacija zapadnoeuropskog čovjeka. Izvori: Artaud, Zimmer, Gudjieff, W. Reich, K. Marx, gnostici, sufizam, tekstovi tantre, autobiografski iskazi o ludosti i ekscentričnim stanjima svijesti, - pop-art i proza 20. stoljeća«. (Roszak, 1978., str. 44.)

Među brojnim i raznovrsnim akterima kontrakulture postojali su i oni kojima je namjera bila objediniti različite pristupe i svjetonazore otpora i odbijanja, želje za radikalnom društvenom promjenom, imajući na umu i »više politički« i »više kulturno« orijentirane aktere. Tako Jerry Rubin, jedan od lidera tadašnjih »yippies«[6] (Rubin, 1970., 1971.) u svom pristupu tipičnom po zahtjevu da se revoluciju »živi«, spaja tradiciju nove ljevice, čak i oružane gerilske akcije, sa psihodeličkim i hipijevskim naslijeđem »samoisključenja«, što mu priskrbljuje otpor »tvrđih« pripadnika iz obje dimenzije djelovanja. Prvi prigovaraju zbog odvođenja »ozbiljne« revolucionarne akcije u vode psihodeličkih droga i rock glazbe, a drugi zbog opasnog približavanja hipi pokreta policijskim pendrecima i dosadnim agitatorima. Otvorenost yipija prema feminizmu, prihvaćanje ženskih prigovora, iskustava i stavova o muškoj dominaciji (ne samo u društvu uopće nego isto tako i na »alternativnoj«, zapravo političko-ljevičarskoj sceni) dobar je primjer početka nastajanja kontrakulturnih, radikalnih aktera, jer bilo bi doista smiješno nazivati radikalnima ili revolucionarnima tipične ljevičarske grupe s kraja šezdesetih u kojima su žene imale pravo »otipkati revoluciju«. Jerry Rubin je svoju prvu knjigu proglasio seksističkom, shvaćajući koliko je muška dominacija prisutna i među sudionicima pobunjeničkih pokreta, »revolucionarima« koji se bore protiv izrabljivanja radnika izrabljivanjem žena, formulirajući to na yipijevski način - svaka domaćica jest politički zatvorenik! Ravnopravnost spolova i zaštita okoline (feminizam i ekologija) već krajem šezdesetih postaju korektiv totalizirajućim ljevičarskim konceptima unutar šarolikih (studentskih, antiratnih, i si.) pokreta u to doba, čekajući (ili poput Mjeseca, djelujući) na oseku revolucionarnog sektaštva u osamdesetim godinama.

Jerry Rubin, Abbie Hoffman i drugi, kojima je suđeno zbog »zavjere«, uspjeli su ridikulizirati američko pravosuđe i preokrenuti vlastito suđenje u medijsku promociju speci-

[6] YIP - »Youth International Party«

fičnog poimanja revolucije kao načina života, permanentnog uličnog teatra, u kojem je stvarna borba, suzavac i pendreci, samo neizbježni usputni proizvod represivnog konteksta i iskrenog jipijevskog nastojanja ka neprekidnoj proslavi života unutar zidina (post)industrijske civilizacije srfirli.

S obzirom na evolucijsku sliku o »napredovanju« društva, koja je stajala u sjeni mnogih socijalnoteorijskih pristupa kontrakulturi i adolescentskom »pokretu otpora« šezdesetih godina, posebno u krugovima koji su inzistirali na pojmovima kapitalizmom i socijalizmom određene društvene promjene, često nalazimo okvir u kojem se kontrakultura, nova ljevica, pokret protiv rata u Vijetnamu i studentski pokret analiziraju kao jedan »društveni pokret« koji, s obzirom na svoje ciljeve, doživljava pobjedu ili poraz. Pristup koji naglašava revolucioniranje društva, »napredovanje ili nazadovanje«, koji govori o klasama, »subjektima revolucije« i u odnos s eventualnom promjenom socioekonomskog sustava dovodi pokrete koji traže promjenu mora: s jedne strane, pozornost najprije posvetiti političkom djelovanju, tradicionalnim akterima, strankama i »društvenim snagama«, uvažavajući i kontrakulturne aktere na različitim razinama, a s druge strane, bez obzira na to koliku vrijednost pridao kontrakulturnim akterima kao dodatku »revolucionarnim subjektima«, mora proglasiti, nakon razmaka od barem pet do još uvjerljivijih deset ili petnaest godina, više ili manje potpun poraz socijalnih pokreta kojima se analiza bavi. Svojevrstan poraz zaista nije teško dijagnosticirati, no valjanost pristupa koji je društvene pokrete šezdesetih analizirao s obzirom na industrijsku paradigmu radničkog pokreta i zato pariški svibanj proglašavao kvalitativno drukčijim i epohalno značajnijim, također prolazi poraznim rezultatom u vremenskom, gotovo tridesetogodišnjem testu, koji pokazuje da su utopijske energije društvenih

pokreta s kraja šezdesetih obnovljene u osamdesetima, nastajanjem »zelene« paradigme, jačanjem mirovnih i feminističkih tema nauštrb općoj »klasnoj« retorici društvene promjene. Tako ono što se krajem šezdesetih činilo marginalnim, usputnim ili »parcijalnim« problemom u »ozbiljnom« sklopu odnosa »revolucionarnih aktera« prvog i trećeg svijeta, ili u sklopu saveza studentskih grupa s radničkim i širim slojevima stanovništva, ono što je bilo odbačeno ili eventualno prihvaćeno kao »nužno zlo«, postaje nosiva snaga »novih društvenih pokreta« koji osamdesetih godina reafirmiraju alternativno-političke i kontrakulturne sadržaje prisutne u prijašnjem, širokom i heterogenom pokretu druge polovice šezdesetih. Zato se pristup, koji u kontrakulturnom gibanju želi promatrati mnogo dublje, višestoljetne impulse i načine ljudskog oblikovanja svog svijeta, grupa i zajednica, interakcije, rituala, socijalnih uloga i »struktura osjećaja«, koji nisu nužno vezani ni determinirani (ali ni nedotaknuti) situacijama i pojmovima klasnog i političkog trenutka, čini puno primjerenijim, posebno u svjetlu trajnijeg opstanka kontrakulturnih obrazaca od onih koji su kraj šezdesetih obilježili klasičnim revolucionarnim i političkim naslijeđem.

Važnost proučavanja kontrakulture koja je obuhvatila niz aktera i činila dobar dio općeprepoznatog »duha šezdesetih« nesumnjiva je u studiji društvenih pokreta i adolescentskog aktivizma do današnjih dana, no ovdje je bitno uočiti njeno značenje za razvoj subkulture mladih i njenih životnih stilova. Ako se vratimo Roszaku, koji prepoznaje teme i tekstove, artikulaciju mladenačke pobune u njenim »odraslim« izvorištima iz pedesetih godina, promatramo »uradi sam« načelo kao masovno djelatno načelo tadašnjih adolescentskih aktera kontrakulture: »Činjenica je da su upravo mladi, na svoj amaterski, čak i groteskni način odnijeli pobunu s pisaćih stolova odraslih. Iščupali su je iz

knjiga i časopisa koje je stvorila jedna starija generacija i pretvorili u stil života. Hipoteze starijih nezadovoljnika pretvorili su u eksperimente, iako često bez volje da prihvate poraz kao mogući ishod svakog istinskog eksperimenta«. (Roszak, 1978., str. 30.) Pokušavajući predvidjeti moguće širenje »generacijskog konflikta« Roszak smatra da bi petnaestak godina od razdoblja o kojem piše »mogli ustanoviti da je ono što je započela mala grupa beatnika u mladosti Allena Ginsberga postalo stil života milijuna mladih ljudi«. Bez obzira na to što širenje kontrakulturnih impulsa nije teklo linearno, i što bi danas mogli raspravljati radi li se o jednom ili više milijuna mladih, ovdje je pogođena karakteristika pretvaranja pobune u životni stil, koju sociologija ne vezuje samo uz kontrakulturu, nego smješta i na subkulturnu scenu identiteta svih onih aktera koji (evidentno) ne mogu stajati toliko »izvan« sistema koliko to zahtijeva definicija kontrakulture. Zapravo, akteri kontrakulture, kao i svi akteri kritičke teorije (uključujući i Roszaka) mogli bi na subkulturni oblik prisutnosti kontrakulturnih intencija u životnim stilovima mladih gledati kao na kooptaciju u sistem, rekuperaciju, pristajanje na medijsku posredovanost i ovisnost o »industriji i tržištu slobodnog vremena«, ali stvarnost aktera u kojoj se presijecaju sociološki pojmovi i razlikovanja kontrakulture od subkulture nalaže veću opreznost u pristupu ovom problemu. Rock kultura čini okosnicu povezujućeg djelovanja kontrakulture polovicom šezdesetih (proširujući već odavno prisutnu ranorockersku paradigmu kao i tradiciju »protestne pjesme« prihvaćene i osnažene akcijama prethodnog »pokreta za građanska prava«), ona je neophodni i često konstitutivni dio rituala i integracije kontrakulturne »afektivne zajednice«. Točno je da komercijalizacijom i omasovljenjem, tržišnom produkcijom rock-idola neke izvorne vrijednosti i značenja, autentičnost otpora i kritički naboj glazbenih ostvarenja mogu blijedjeti ili mijenjati ulogu. Indikativno je da su grupe poput hipija San Francisca i nizozemskih provosa (i to iste godine, 1967.) organizirale »samoukidanje«, praćeno javnim procesijama, nošenjem pogrebnog lijesa s tada već medijski sve prisutnijim imenom »hippies« ili »provos«, pokapajući vlastiti identitet čijoj je autentičnosti zaprijetilo medijsko i komercijalno iskorištavanje, proizvodnja besadržajnih imitacija, čak turistički obilasci hipijevskih enklava, poput »posjeti i fotografiraj egzotične predjele i primjerke« organiziranih ekskurzija. No, sociologija subkulture morala bi uvidjeti i drugu stranu procesa komercijalizacije i omasovljenja rock kulture; nasuprot opravdanim strepnjama pred gubitkom uloge aktera radikalne promjene i gubitkom prevratničkog karaktera onih obrazaca koji postaju profitabilno upakirana roba, nasuprot dobro uočenim procesima prelaska podzemnih i kritičkih sadržaja u glavne tokove spektakularne kulture potrošnje, ipak ne stoji samo jedno i jedinstveno, na spomenute strahove i procese svodivo, područje subkulture. Subkultura, na razini sociološke definicije, odriče se političkih akcija, stvaranja filozofije potkrijepljene manifestima, alternativnih institucija i medija (od komuna do podzemnog tiska), odriče se i zamagljivanja razlika između posla, kuće, obitelji i slobodnog vremena, što su sve obilježja kontrakulture i što čini osnovnu razliku ova dva pojma. Čak i kad bi u stvarnosti bilo »čistih tipova« i kad bismo zamislili subkulturu u skladu s navedenim određenjima (ukotvljenu u prostor slobodnog vremena omeđenog školom i roditeljskim domom), morali bismo primijetiti raznovrstan opstanak kontrakulturnih sadržaja u glazbi, stilovima i ritualima subkulturnih grupa. Mnogi akteri rock kulture, i oni aktivniji, i oni pasivniji u procesu stvaranja, prihvaćanja, preoblikovanja i razvoja subkulturnih scena, uz prisutnost životnih stilova, individualnih i grupnih načina prerade (sub)kulturnog »repromaterijala«, predstavljaju po-

dručje u kojem se, uza sva postojeća posredovanja i postvarenja, ipak očuvao kontrakulturni sklop u godinama koje dolaze nakon »poraza«, »sloma«, »kooptacije« ili »triježnjenja« kontrakulture shvaćene kao skup društvenih pokreta i aktera s kraja šezdesetih. Subkultura, koju bi netko iz pozicije iščekivanja psiho-socijalnog preobražaja svijeta i kontrakulturne plime autentičnih aktera neuprljanih sistemskim posredovanjima biznisa, mogao smatrati odustajanjem ili surogatom, zapravo je godinama omogućavala život dijelu kontrakulturnih intencija i praksi. Raznovrsne rock subkulturne scene očuvale su jedan dio kontrakulturnog naslijeđa usprkos činjenici »kulturne industrije«, a načini preuzimanja glazbe, filmova, imagea, svih onih »mitskih mjesta« (poput Woodstocka) svjedoče o relevantnosti subkulture u proučavanju »struktura osjećaja« i životnih stilova vezanih uz kontrakulturu.

Dok je unutar horizonta kontrakulture »na vrhuncu« redukcija artikuliranog bunta na subkulturnu stvarnost slobodnog vremena doživljena kao deformacija ili čak rezultat protudjelovanja sustava, u ovom radu bitna je upravo subkulturna prerada iskustva kontrakulturnih pokreta, zbog duge i postojane tradicije subkulture mladih kojoj je razdoblje kontrakulture donijelo nove uvjete i oblike života. Posljedice zbivanja s kraja šezdesetih, zbog širenja rock kulture u doba medijski prisutne i različito posredovane kontrakulture, donose preokret u sociologiji subkulture, gdje promjene i »mutacije« subjekta istraživanja nalažu iskorak iz sociologije devijacije i suočavanje sa širim, sve složenijim područjem u kojem adolescenti postaju akteri subkulture mimo mnogih dotadašnjih obrazaca klase, statusa, »konfliktnosti, kriminala i povlačenja« ili prostorne segregacije. Pri tome se ne treba bojati »teških riječi« koje je sam Roszak, u kritici adolescentskih zaokupljenosti samo nekim sadržajima, poput psihodeličkih droga, izrekao pogodivši usput jedno od obilježja stvaranja subkulturnog životnog stila: »Postoji riječ kojom možemo opisati takvo sitničavo udubljivanje u jedan jedini uski sadržaj, u sve njegove najtrivijalnije odjeljke i napore da se marginalni dio kulture predstavi cjelinom. Ta riječ je »dekadentnost«. A to je, na nesreću, pravac kojim kreće znatan dio naše omladinske kulture.« (Roszak, 1978., str. 124.) Upravo je »sitničavo udubljivanje u jedan uski sadržaj« tipično za subkulturne stilove, gdje se cijeli svjetovi pomiču prelaskom od punka na hard-core, ili galaksije od Presleyja do trip--hopa, Dylana do industrial-techno zvuka itd. Od procjene dekadentnosti (koja ovisi o kutu gledanja) sociologiji subkulture je važnije razumjeti kako sam akter provodi i doživljava vlastitu zaokupljenost i »udubljivanje« u »uski« (za aktera vjerojatno široki) sadržaj.

Sociološko razlikovanje kontrakulture od subkulture ostaje smisleno, ali dosadašnja upotreba tog razlikovanja svjedoči o teškoćama; birminghamski autori, koji su razlikovanje razvili i njegovali, različito pristupaju kontrakulturi u SAD-u i onome što bi bilo slično tome u V. Britaniji, naglašavajući u oba slučaja vezanost tog fenomena uz »srednju klasu«. Dok pojam »kontrakultura«, primijenjen na američku situaciju zadržava nešto od vlastitog šireg značenja i omogućuje usporedbu s pojmom subkulture kao različitim, u analizi »kontrakulture« u V. Britaniji susrećemo samo one obrasce pristupa i pronađena obilježja koji su tipični za subkulturu. Klasno određenje tako postaje presudno, pa je »kontrakultura« u većem dijelu birminghamske tradicije zapravo samo naziv za subkulturu srednje klase. Redukcija ide toliko daleko da pojam kontrakulture u birminghamskim radovima ponekad označava samo hipijevsku pojavnost, i slušanje glazbe koju su neki kritičari svojedobno imenovali kao »progressive«, što je suprotno definicijama koje su Hebdige i drugi sami formulirali. Ako

je pojam kontrakulture primjenjiv samo na skup pokreta i aktera s kraja šezdesetih u Americi, ako upotreba pojma u britanskom kontekstu ne prati vlastite definicije, možemo li ga i dalje upotrebljavati? Razlikovanje subkulture i kontrakulture moguće je zadržati, ali izvan čvrstog klasnog određenja koje onemogućuje pristup različitim načinima preuzimanja (kontra)kulturnih i (sub)kulturnih dobara, posebno ako smjeramo primijeniti te pojmove na različite zemlje (poput Hrvatske) i različita razdoblja širenja životnih stilova adolescentskog svijeta.

U novijoj sociološkoj interpretaciji dosadašnjih teorija i pristupa subkulturi (Gelder i Thornton, 1997.) važnim se smatra prihvaćanje onih termina koje su stvorili akteri, u sklopu »kognitivnog statusa koncepta subkulture« a koje je prepoznao sam akter. Dobar primjer je John Irwin i njegovo upozoravanje na pojam »scene« što su ga koristili akteri s kraja šezdesetih. U tom razdoblju, u literaturi same scene kao i u njenoj okolini, nalazimo još jedan tipičan pojam koji Ge|der i Thornton ne spominju. To je pojam plemena.

»Pleme« je snažno prisutno krajem šezdesetih. To je riječ koja se često koristi u opisu grupa i zajednica, kako među samim akterima, tako i među znanstvenicima, bilo da su znanstvenici sami birali način upotrebe pojma i djelomično utjecali na scenu nekih plemena kontrakulture (poput McLuhana), bilo da su u svojim deskripcijama naprosto uvažavali rječnik promatranoga, ili čak »tretiranoga« aktera. (Ross Speck, 1972.) S obzirom na prisutnost pojma pleme među brojnim i raznolikim sudionicima kontrakulturnih gibanja (sjetimo se Snyderovog *Zašto pleme)* izostanak tog pojma iz tadašnjih ključnih socioloških radova možda može čuditi, posebno u svjetlu rasprave o tribalizaćiji u sociologiji devedesetih, no razumljivo je zašto tadašnja sociologija nije mogla prihvatiti *pleme* onako kako je prihvatila scenu. Ipak je pojam plemena krajem šezdesetih bio uglavnom taktički, i u tom smislu deskriptivan, dakle sugerirao je potrebu za novim oblicima ljudskih zajednica, odbijanje slijepe adaptacije na prevladavajući model »nuclear familv« i načina života uopće, opisujući stvarni pokušaj (masovan među mladima šezdesetih) drukčijeg oblika udruživanja i življenja, najčešće u »komuni« ili »plemenu«. U akademskom svijetu još je uvijek dominirala stara paradigma, vezujući pojam plemena uz »primitivne« oblike društva, uz klan i rod, ne dopuštajući upotrebu pojma izvan konteksta autodeskripcije aktera kontrakulturnih pokreta šezdesetih.

Ipak, do aktualizacije tog pojma i njegova sociološkog preuzimanja, širenja izvan granica kontrakulture ili rasprave u vezi s njom, doći će lek devedesetih.

5. Koncept »moralne panike«

Stanley Cohen, inspiriran interakcionističkom perspektivom societalne reakcije, teorijom etiketiranja i sličnim doprinosima »skeptičkoj revoluciji« u sociologiji devijacije, nesumnjivo je najzaslužniji za koncept moralne panike i učvršćenje tog koncepta u socijalnoj teoriji, lako su Becker i Gusfield početkom šezdesetih obavili dobar dio posla svojim analizama moralnog poduzetništva i simboličkog križarstva (potkrijepljenim iskustvima prohibicije marihuane i alkohola u SAD-u), a Jock Young početkom sedamdesetih prvi upotrijebio pojam »moralna panika« (također u vezi s percepcijom porasta »zloupotrebe droga«), S. Cohen je svojim djelom »Folk Devils and Moral Panics« (1972., 1980.) učinio moralnu paniku plodnim sociološkim konceptom i predvidljivim principom odnosa dominantne kulture i subkultura mladih, anticipiravši eksplicitno mnoge druge kampanje moralne panike koje su slijedile u britanskom društvu. Njegova se knjiga bavi prvenstveno analizom reakcije društva na pojavu i sukobe (»inicijalnu devijaciju«) modsa i rockera, što Cohen imenuje moralnom panikom i prikazuje proces u kojem dominantna kultura reintegrira vlastite vrijednosti kampanjom protiv »narodnih đavola«. Ta je kampanja manifestno upućena protiv »onih koji su prešli granicu dopuštenoga«, ali se tijekom kampanje u značajnoj mjeri zapravo konstruiraju i »oni« (devijanti) i »dopušteno«, pa se sama granica pomiče u eskalaciji koja može rezultirati i novim, restriktivnijim zakonima.

Modsi i rockeri, kao dvije subkulturne grupe mladih, po Cohenovu su sudu tek nastajale, one su stvarane u procesu moralne panike koja se (makar manifestno) podigla zbog njih i njihova ponašanja, sukoba i svega ostaloga označenog »neprihvatljivim«. Do svog koncepta moralne panike S. Cohen je stigao iz dva smjera. Prvi smjer označava naslijeđe interakcionističke sociologije, koja je razotkrivala stereotipiziranje i objašnjavala proces »socijalne tipologizacije«. Tipologizacija i očekivanja određenog ponašanja, u percepciji i interakciji među ljudima, predstavljaju osnove međuljudskih odnosa, no stvaranje stereotipa i kategorizacija pojedinca posebno je važna u analizi fenomena devijacije, stereotipi o devijantima obično su najčvršći i uče se od djetinjstva. Devijant je kategoriziran i svakoj individui iz jedne kategorije pripisivat će se iste značajke, očekivat će se isto ponašanje. U sferi svakodnevnog životu svi srećemo ljude koji »znaju« precizno tko su i što su narkomani, prostitutke, homoseksualci, iako osim prihvaćenih stereotipa nemaju nikakvo osobno iskustvo u vezi s tim grupama i pojedincima. Kada je nekome definitivno prikačena etiketa devijanta, postupak »naknadne interpretacije« služi učvršćenju stereotipa; mnogi ljudi (a psiholozi i psihijatri često »po dužnosti«) interpretirat će događaje iz devijantova života u svjetlu otkrivene devijacije i rekonstruirat će sva prijašnja ponašanja u skladu sa zapečaćenim devijantnim statusom, negirajući tako prethodni identitet čovjeka proglašenog devijantom. Stvaranje društvenih tipova postojalo je i u predindustrijsko doba, no u telekomunikacijsko vrijeme takav proces može biti nemjerljivo osnažen. Zato je uloga masovnih medija za Cohena ključna, tu djeluju, na različite načine, moralni poduzetnici koji pokušavaju dobiti javnu podršku. Pristup vijestima, informaciji o devijaciji, zapravo je pristup normativnim konturama društva, iz kojih se može iščitati »o pravu i krivu, o granici koja se ne prelazi, ili o oblicima đavola koji ih prelazi«. (S. Cohen, 1972/80., str. 14.) Za shvaćanje procesa »amplifikacije devijacije«, odnosno procesa kojim societalna reakcija

povećava količinu devijacije, ključno je razumjeti samu prirodu informacije o devijaciji. Ona je uvijek iz »druge ruke«, procesirana tako da predstavlja aktere nekog djelovanja u visoko stereotipiziranoj formi. Za takvu vrstu informacije i društvene reakcije na devijaciju kaže se da ima »spiralling« ili »snovvballing« efekt, dakle učinak kotrljajuće grude snijega.

Uz stereotipizaciju i socijalnu tipologizaciju, kao izdvojene aspekte naslijeđa interakcionističke škole, koje Cohen promatra s naglaskom na njihov medijski kontekst, u stvaranju koncepta moralne panike podjednako su važne najopćenitije postavke i sama promjena fokusa, orijentacija na analizu društvenog odgovora na devijaciju i utjecaja koji odgovor društva ima na ponašanje. Tako će i Cohen ponoviti, sumirajući klasično naslijeđe Lemerta, Beckera i drugih, najefektniju formulu perspektive societalne reakcije: »Ne stvara devijacija socijalnu kontrolu, nego socijalna kontrola stvara devijaciju« (S. Cohen, 1972/80., str. 14.).

Drugi smjer iz kojega je nastao koncept moralne panike odnosi se na istraživanja katastrofa i nesreća poput poplava, tornada, požara, potresa, eksplozija i si. Mnogi sociolozi su naglašavali značenje tih istraživanja, a Cohen navodi Mertonovu opasku po kojoj »uvjeti kolektivnog stresa pokazuju aspekte društvenog sustava koji se inače ne vide u stresnim uvjetima svakodnevnog života«. Istraživači katastrofa stvorili su sociološke modele za analizu reakcije društvenog sustava na nešto ometajuće, stresno, ugrožavajuće. Modsi i rockeri nisu isto što i potres ili poplava, ali Cohen pronalazi niz sličnosti u opisu ponašanja koje navode istraživači katastrofa, kada su cjelina ili dio zajednice pogođeni aktualnom ili potencijalnom opasnošću, kada je prisutan gubitak materijalnih i drugih vrijednosti, smrt, ozljede, destrukcija i slično. Ono što je također važno,

a za studije moralne panike indikativno, jest sličnost s katastrofama i nesrećama u onoj dimenziji u kojoj potencijalna nesreća može biti razorna kao i stvarna. Studije o »lažnim uzbunama«, o reakcijama na glasine, pokazuju da ponašanje, tipično za uvjete neke katastrofe ili nesreće, može nastati i u situaciji u kojoj nema objektivne opasnosti. Dakle, bitna stvar jest percepcija opasnosti, a ne njeno stvarno postojanje.

Postoji sedam osnovnih faza koje je S. Cohen preuzeo iz istraživanja tipičnih nesreća i katastrofa:

1. *Warning* - to je faza u kojoj (bez obzira na koji način, greškom ili ne) sazrijeva shvaćanje o mogućoj opasnosti, o uvjetima u kojima opasnost nastaje. Upozorenje mora biti tako kodirano da prevlada otpor koji se nekad javlja protiv bilo kojeg stava o mogućoj promjeni trenutno mirne situacije.

2. *Threat* - u ovoj fazi se pojavljuju prvi znakovi, ona počinje percepcijom neke promjene, ali može biti i odsutna ili odsječena u slučaju nagle nesreće.

3. Impact - ovdje je katastrofa na djelu, pojavljuje se neposredni i neorganizirani odgovor na smrt i razaranje.

4. *Inventory* - u ovoj fazi oni koji su izloženi nesreći počinju stvarati preliminarnu sliku o tome što se dogodilo, u kakvom su sada stanju i u kojim uvjetima.

5. Rescue - faza u kojoj se djeluje na neposrednoj pomoći preživjelima. Osim ljudi iz pogođenog područja, koji pomažu jedni drugima, nadređeni sustav počinje slati pomoć.

6. *Remedy* - faza u kojoj slijede promišljenije i formalne aktivnosti usmjerene na pomoć pogođenima. Sistemska nadgradnja sve više preuzima funkcije.

7. Recovery - faza kroz koju, na duže vrijeme, zajednica ili uspostavlja prijašnju ravnotežu ili postiže stabilnu prilagodbu na promjene koje je nesreća donijela.

Neke od ovih faza nemaju izravnu paralelu u slučaju modsa i rockera, no S. Cohen predlaže kondenziranu verziju u kojoj upozorenje *(warning)* pokriva fazu 1 i 2, nakon čega slijedi utjecaj *(impact,* faza 3), inventorij (faza 4) i reakcija (društva) koja pokriva faze 5, 6, i 7. Cohen se u svojoj knjizi najprije bavi minimalnim prikazom devijacije, zatim obrađuje reakciju društva, a nakon toga odnos reakcije i devijacije. Jezikom teorije ponašanja ljudi u katastrofama, to znači započeti s inventorijem, nastaviti s ostalim fazama reakcije, pa se vratiti na upozorenja i konkretan utjecaj.

Sto se dogodilo, kako su modsi i rockeri uopće postali zanimljivi moralnim poduzetnicima, što je pokrenulo lanac reagiranja, ponašanja i stvaranja slike svijeta u skladu s »nesrećom« ili »katastrofom«? Prva, inicijalna »devijacija« dogodila se na Uskrs 1964., u Clactonu. Tada su, zbog različitih razloga[7] brojni mladi ljudi (većinom podijeljeni na modse i rockere[8]) stvorili bučnu i napetu atmosferu praćenu povremenim tučnjavama, jurnjavom na motociklima, razbijanjem ponekog izloga ili inventara plaže. Dva dana incidenata u Clactonu predstavljaju onu fazu u kojoj zajednica neorganizirano odgovara na prijetnju, da bi odmah nakon toga nastupila faza inventorija, u kojoj oni koji su izloženi nesreći pokušavaju shvatiti što im se dogodilo i

[7] Cohen detaljno opisuje atmosferu iritacije i frustracije; od lošeg vremena (najhladnijeg Uskrsa u posljednjih 80 godina) i nedostatka posla za lokalne trgovce i ugostitelje, do iritacije i frustracije adolescenata koje su isti ti lokalni trgovci i ugostitelji odbijali poslužiti zbog »mod« ili »rocker« imagea.

[8] Podjela na modse (koji su većinom vozili skutere, u nas često nazvane »vespa« po jednom od tipičnih modela, slušali modernije rock grupe poput the Who, nosili odijela u mekšoj i široke vojne tankerice u tvrdoj varijanti izgleda) i rockere (ljubitelje starijeg i klasičnijeg rocka, velikih i snažnih motora, crnih kožnih jakni) vjerno je i efektno prikazana u filmu »Quadrophenia« koji se osamdesetih godina pojavio i u našim kinima.

procijeniti vlastite životne uvjete. Tako u ovoj fazi glasine i dvojbene percepcije mogu postati osnova za interpretaciju situacije. Medijska prezentacija inventorija ključna je za daljnje faze reakcije, jer tek nakon prvih izvještaja i slika (neke nesreće ili devijacije) ljudi postaju indignirani, ili se ljute, pišu pisma, drže govore i formuliraju koncepte i planove.

Inventorij

S. Cohen analizira medijski inventorij u tri dimenzije: 1. preuveličavanje i distorzija (iskrivljavanje), 2. predikcija i 3. simbolizacija. Preuveličavanje i iskrivljavanje činjenica



"Quadrophenia"

uslijedilo je odmah nakon uskršnjeg vikenda, kada su gotovo sve dnevne novine objavile dramatične opise događaja na svojim naslovnim stranicama. »Dan terora skuterskih grupa«, »Mladi prebili grad - 97 kožnih jakni uhićeno«, »Invazija divljih na obalu«, to su neki od naslova u vodećim dnevnicima. U reportažama o tim događajima

upotrebljavale su se riječi poput »pobuna«, »orgije destrukcije«, »borba«, »napad«, »bojište«, »opsada«, »prebijanje grada«, »urlajuća rulja«, »gomila« itd. Stanley Cohen nije svoje sudove temeljio na osobnim impresijama, nego je u cijelom istraživanju, uz neposredno promatranje i praćenje medijskih tekstova, pronalazio i intervjuirao prodavače, čuvare plaže, promatrače, kao i same novinare koji su pisali o događajima. Svakom sociologu koji želi proučavati moralnu paniku u društvu instruktivni su Cohenovi načini studije problema, uključujući i »sitnice«, poput uočavanja razlike većih i manjih, lokalnih novina - lokalne će novine donijeti više pojedinosti, ali bez obzira na vrijednosti i sklonosti, preuveličavanje i iskrivljavanje, moraju izbjegavati tvrdnje poput »sve diskoteke uz plažu bile su razbijene«, ako svi u malom mjestu znaju da uz plažu (i u mjestu uopće) postoji samo jedna diskoteka. Pretjerivanje se jasno vidi upravo u takvim primjerima gdje se forsira množina umjesto jednine, kada se ista vijest ponovi dva puta pa sugerira dva događaja, kada se, s jedne strane same činjenice (brojke; količina štete, nasilja) uvećavaju, a s druge strane, koristi senzacionalistički stil i melodramatski rječnik, naglašavajući opasnost po društvo i opravdavajući već uspostavljenu važnost same vijesti o kojoj je riječ, koja mora biti otisnuta masnim slovima i kojoj je mjesto na naslovnoj strani. Dok je cjelokupna šteta dvodnevnih nereda iznosila petstotinjak funti, a samo desetina uhapšenih bila optužena za nasilna djela, u novinama su se pojavljivale rečenice poput »stara razglednica umrljana krvlju i nasiljem«.

Drugi element inventorija posebno je značajan, i ima velik utjecaj na kasnije faze, djelujući kao samoispunjavajuće proročanstvo. U gotovo svakom izvještaju nalazila se pretpostavka da će »to« što se dogodilo neizbježno uslijediti ponovo. Predikcija je bila prisutna svuda, a Cohen dobro primjećuje kako, suprotno analogiji s prirodnim

katastrofama u kojima izostanak predviđanja može biti katastrofalan, u društvenim fenomenima poput devijacije upravo prisutnost predviđanja može biti katastrofalna. »Sljedeći put« je bio pojam u upotrebi, bilo da se radilo o iskazima policije, trgovaca, članova lokalne uprave, ili o slučajevima intervjua s modsima i rockerima koji su nagovještavali osvetu i buduće pohode. Ako bi takvi pohodi izostali, mediji bi i od toga pravili vijest, stvarajući dojam događanja, stavljajući u naslov ime nekog mjesta i vijest da oni koje su očekivali nisu došli. (Primjerice »Hastings: Bez njih!«) »Kumulativni efekt takvog izvještavanja učvršćuje predikciju, dokazujući njenu vjerodostojnost načinom na koji se prikazuju događaji, nedogađaji i pseudodogađaji.« (S. Cohen, 1972/80., str. 35.) Treći element medijskog inventorija, nakon preuveličavanja s iskrivljavanjem i predikcije, jest proces simbolizacije. Simbolička moć riječi je poznata; ime nekog grada, poput Hirošime, postaje simbolom koji prelazi uobičajena značenja, a upravo je Cohen pokazao sličnu simbolizaciju nereda modsa i rockera u upotrebi pojma »Clacton«. Simbolizacija stvorena u medijskom inventoriju prošla je kroz tri procesa. Prvo, riječ »mod« postala je simbolom određenog (devijantnog, delinkventnog) statusa. Drugo, predmeti poput odjeće ili frizure, počeli su simbolizirati samu riječ (pojam) »mod«. Treće, sami predmeti poput odjeće ili frizure postali su simbolom takvog statusa i njemu pridruženih emocija. Tako je proces simbolizacije završen, a time je pojam »mod« ili »rocker« izbačen iz bilo kakvog neutralnog konteksta, (sam Cohen radije bi ga opisao kao oznaku različitih potrošačkih stilova) preuzevši isključivo negativna značenja. Potpuno isti proces simbolizacije, s identičnim učincima, događao se tijekom pedesetih godina u vezi s pojavom »teddy boysa«. Teddy boysi, kao akteri jednog od prvih subkulturnih stilova mladih, isprovocirali su određene procese u dominant-

noj kulturi, i desetljećima poslije ponavljat će se slični obrasci. Simbolizacija, kakvu je Cohen opisao, kada odjevni predmeti, frizure ili neka druga obilježja stila postaju simbolima devijantnog socijalnog statusa, prisutna je i u mnogim drugim društvima, izvan britanskog konteksta, i zadire u bitne odnose dominantne kulture i adolescentskih subkulturnih stilova. Izjave koje je Cohen sakupio, zajedno s P. Rockom (P. Rock, S. Cohen, 1970.) u doba nastupa teddy boysa na socijalnoj sceni britanskog društva, tipične su za mnoge slične reakcije koje je roditeljska kultura pokazala prema subkulturi mladih uopće. »Nikad nije imao problema prije nego što je kupio to odijelo« ili »Otkako je moj sin kupio tu stvar prošle godine, njegova se ličnost promijenila«, to su iskazi koji mogu biti izvučeni iz konteksta teddy boysa i edwardijanskog odijela i primijenjeni na crnu kožnu jaknu, tankericu, »spitfire« jaknu, kao i na niz kombinacija odjeće, frizure, nakita i sličnih obilježja subkulturnih stilova, kako u V. Britaniji, tako i u Hrvatskoj.

Reakcija: teme stavova i mišljenja

Nakon što je »neposredna opasnost« prošla, nakon što su u početnoj fazi ljudi objasnili sebi i drugima što se dogodilo, više se ne govori toliko o samom događaju, koliko o njegovim širim implikacijama. Ovdje S. Cohen opisuje kako se, kroz masovne medije stvarala kolektivna interpretacija kojoj se pojedinac obično prilagođava. Teme koje su se pojavljivale postale su podloga za oblikovanje stavova i mišljenja. Ova faza društvene reakcije podijeljena je na tri dimenzije: Orijentacije (emotivna i intelektualna polazišta s kojih se vrednuje devijacija), Slike (kako vidimo devijante i stavovi o njihovom ponašanju) i Uzroci (stavovi o uzrocima devijantnog ponašanja). U ovoj analizi sadržaja Cohen je skup mišljenja i stavova o solucijama, o

onome što treba poduzeti protiv devijanata, obradio u drugom dijelu, u odlomku o societalnoj kontrolnoj kulturi, a neki su stavovi pripadali i dimenziji slika (gdje se objašnjava karakter devijanata) i dimenziji uzroka, poput stava da se sve to događa »zato što imaju previše novaca«.

Orijentacije

Jedna od prvih uočenih orijentacija jest ona o nesreći; u medijima se eksplicitno govorilo o analogijama s potresima, tajfunima i drugim prirodnim katastrofama. Sljedeću orijentaciju Cohen naziva »proročanstvom kraja«. Tu su još i orijentacija »to što se dogodilo nije ništa prema onome što se sve još može dogoditi« (ako se trend ne zaustavi) i još jedna »klasična« orijentacija za širu priču o roditeljskoj kulturi i subkulturi: »ne radi se samo o tome (modsima i rockerima), tu su i trudne učenice, kampanja za razoružanje, demonstracije, beatnici, duga kosa, kontracepcija, amfetamini, razbijanje govornica... sve do *glazbe i* sexa«.

Slike

Pod »slikama« Cohen promatra početnu fazu procesa etiketiranja u kojoj su korišteni pojmovi nabijeni emocijama, poput divljaka, huligana, rulje, razbojnika. »Ti su termini ušli u mitologiju da bi osigurali stigmu primjenjivu na one koji rade određena djela, nose određenu odjeću i pripadaju određenom socijalnom statusu (adolescenata)« (S. Cohen, 1972/80., str. 57.). Tendencija prema patvorenoj, lažnoj atribuciji, na kojoj je izgrađena navodna devijacija, dolazi izravno iz inventorija. Cohen navodi »tvrdu jezgru stabilnih atributa«, poput neodgovornosti, nezrelosti, arogancije, nedostatka poštovanja prema autoritetima, ali i one specifične, medijima drage atribute poput »štakori«,

»cezari od strugotine«, »dugokosi, mentalno-neuravnoteženi« i slično. Tema mladih ljudi kao takvih provlačila se svim napisima. Mladi su bili prikazivani na dva načina - jedan tip opisa svima je pripisivao »uzavrelu krv«, a drugi je govorio kako je riječ o ekstremnoj manjini, dok je većina primjerna. Cohen dobro primjećuje da je podatak o većini koja je dobra i poslušna zapravo u funkciji rješenja roditeljske kulture, a obje slike, o »manjini i većini«, nalaze se često zajedno, spojene u tipičnim istupima pojedinih predstavnika roditeljske kulture koji kažu »znam da je to statistički manjina, ali mnogo toga što mladi danas rade me plaši, cijela generacija je nekako...« Teza o manjini, kada se ponavlja na sudu, služi za prikazivanje i upućivanje idealne slike mladeži prema optuženima, da vide koliko je njihova kazna zaslužena u odnosu na idealnu protukoncepciju ponašanja. To je, naglašava Cohen, jedan od uvjeta za uspješnu »ceremoniju degradacije statusa«.

Uzroci

U vezi s temom uzroka ponašanja modsa i rockera, Cohen primjećuje kako »klasični« motivi ovoga puta izostaju; nitko nije posegnuo za razvedenim brakovima, za lošim djetinjstvom, za narušenim roditeljskim domom, pa iako to Cohen eksplicitno ne navodi, u reakciji društva prisutno je »ujedinjenje« dominantne kulture, ma kako ona bila u Britaniji klasno određena. Socijalni uzroci u najširem smislu dominirali su medijima, i uz teoriju o »ogledalu« društva naglasak je bio na »društvenoj bolesti«, na »pomaku njihala«, ponašanje modsa i rockera bio je »znak da se treba vratiti disciplini«, događaji iz ljetovališta na obali bili su simptom bolesti, opisivani kao infekcija koja nalaže hitnu akciju kako se i drugi dijelovi društva ne bi inficirali, i kako bi se ovi već inficirani izliječili. Još jednu od prisutnih tema o uzrocima S. Cohen naziva »kabalizmom«, odnosno teorijom zavjere, po kojoj je riječ o planiranoj i pripremanoj destrukciji. Tema dosade zaključuje odjeljak o reakciji društva kroz stvaranje tematske podloge za stavove i mišljenja, odvajajući uži aspekt dosade (koju su lokalni ugostiteljski djelatnici doslovno shvatili buneći se kako to nije istina jer u njihovim mjestima ima dovoljno ponude za provođenjem slobodnog vremena mladih) od onoga drugog, po kojem je dosada bila »psihološki make-up mladih ljudi«. Dosada će prevladavati kao tema u subkulturi mladih i kasnije, od punka do japanske »Otaku« subkulturne razdjelnice od dominantne kulture.

Drugi dio reakcije društva, po analogiji s istraživanjima katastrofa nazvan fazama *rescue* i *remedy,* S. Cohen dijeli na tri posebna područja analize, na proces senzitizacije, societalnu kulturu kontrole i eksploataciju.

Senzitizacija

Proces senzitizacije medijski je započeo stvaranjem veće osjetljivosti za temu »huliganizma« i načinom izvještavanja o takvom ponašanju, u kojem su modsi i rockeri bili ključni akteri i ponekad sinonimi nereda i devijacije, tako da su događaji koji bi ranije bili opisivani kao obična subotnja gužva postali dijelom »šireg fenomena«. Taj je proces povezan s opisanim procesom »amplifikacije devijacije« i efektom kotrljajuće grude snijega, a senzitizacijom možemo objasniti i prisutnost incidenata u naslovima čak i onda kad su sasvim izostali. »Sirenje mreže« također je dio procesa senzitizacije unutar reakcije društva, u tu proširenu mrežu upali su i raznovrsni drugi akteri, koji prije stvaranja moralne panike o modsima i rockerima nisu bili na udaru represije, poput beatnika za koje je lokalna policija izjav-

ljivala da s njima nema nikakvih problema, ili onih koji su naprosto kampirali ili spavali na plaži. Policija i sudstvo (o kojima će se više govoriti u nastavku) također su reagirali na osnovi stvorene senzitizacije, u skladu s prijašnjim događajima i interpretacijom tih događaja u javnosti.

Societalna kultura kontrole

Ovdje se analizira organizirana reakcija, institucionalne norme i procedure, gdje su se uz organe vlasti, sudstvo i policiju, pojavile i neformalne grupe na lokalnoj razini koje su htjele djelovati radikalnije, nezadovoljne oštrinom kazni i pristupom viših instancija društva. Društvena kontrola, koja se sastoji od neformalnih mehanizama javnog mnijenja s jedne strane, i visokoformaliziranih institucija države s druge strane, raščlanjena je u Cohenovu pristupu moralnoj panici na proces difuzije, eskalacije i inovacije. Difuzija od lokalne do nacionalne razine uvlačila je sve više aktera nadzora, bez obzira na njihovu udaljenost od mjesta »nesreće«, u institucionalnu suradnju ili konkretnu akciju u svojim sredinama kada je bilo primijećeno »slično« ponašanje adolescenata. Eskalaciju kontrolnih mjera čvrsto je odredio opći sustav vrijednosti stvoren u inventoriju, a dodatno su potrebe oštrijih mjera osnaživane i uvođenjem slika onih koje treba zaštititi, među kojima su se isticali »nevini turisti na odmoru«, »starci«, »mame i tate«, »djeca koja grade dvorce u pijesku« i »čestiti trgovci«. »Od prve reakcije na lokalnoj razini, do rastućeg uključivanja drugih individualaca i grupa, proces difuzije proizveo je opći sustav vjerovanja; mitologije, stigme, stereotipe, ali također proizvodi (ili pokušava proizvesti) nove metode kontrole. Neformalna societalna reakcija može biti proširena i formalizirana, ultimativna formalizacija postiže se stvaranjem novih zakona.« (S. Cohen, 1972/80. str. 98.)

Nove metode kontrole spadaju u područje inovacije, a niz inovativnih prijedloga, koje su akteri socijalne kontrole iznijeli u tijeku moralne panike oko modsa i rockera, zaslužuje navođenje i zbog kasnije rasprave o jednom od temeljnih problema ove radnje - sličnosti i razlika između konteksta aktera i teorije o subkulturi u V. Britaniji i SAD-u, s kontekstom aktera i spoznaja o subkulturi u Hrvatskoj. Tako su, unutar kampanje, akteri socijalne kontrole iznosili sljedeće prijedloge: »zabraniti mod odjeću i frizuru«, »uvesti šibu«, »oduzeti im motore«, »zabraniti im izlaske«, »osnovati radne logore za modse i rockere«, »objaviti im imena« i, iznad svega, »dati više ovlasti policiji«. Policija je doista dobivala sve više zadataka i trošila sve više novca u »ritualnim demonstracijama sile«, čemu su dodani i vojni zrakoplovi. Među ostalim inovativnim prijedlozima našao se onaj jednog suca za prekršaje, koji se ograđivao riječima »djetinjasta akcija mora susresti i sličnu kaznu«, predlažući da se modsima i rockerima podijele čekići kako bi sami morali razbijati vlastite motore. Bez referencija na vlastiti infantilizam, percepciju djetinjastosti drugih ili barem na Pergaudovu dječju književnost, policija u Southendu uvela je novu metodu kažnjavanja - uzimanje remenja kako bi mladim devijantima spadale hlače! Na kraju razmatranja ponašanja aktera socijalne kontrole, S. Cohen analizira brojne sudske predstave, koje su dobile i velik publicitet, stvarajući od pojedinih sudaca nacionalne heroje, zaključujući kako je sudstvo odlična pozornica za igru društva. Ta igra se zove degradacija statusa, a sudski procesi modsima i rockerima pravi su primjer ceremonije degradacije.

Eksploatacija

S. Cohen problematizira eksploataciju u komercijalnoj i ideološkoj dimenziji, reaktualizirajući tako američke teo-

rije (od staročikaške do interakcionističke) o prepletanjima i specifičnim simbiozama kriminalnog i nekriminalnog svijeta. Postojao je niz organizacija koje su prodavale posebnu robu ili nudile posebne usluge devijantima, a policija, odvjetnici, banke, sudski službenici i slični, izravno ili neizravno, profitiraju od kriminalizacije modsa i rockera. Svijet reklame obilato se koristio stilskim obilježjima »narodnih đavola«, a u istim tiražnim listovima u kojima se stvarala moralna panika, objavljivani su »kvizovi« s temom »jeste li mod ili rocker«. Ideološka eksploatacija uključuje mnoge grupe i pojedince koji su koristili referiranje na devijaciju modsa i rockera za svoje ciljeve, religijske ili političke. Brojni novinari, fotografi, sastajali su se u velikom broju na popularnim okupljalištima, stvarajući atmosferu koju Cohen naziva »lov na modse« navodeći primjere medijske gladi za fotografijama »devijanata na djelu«, po mogućnosti u razbijanju govornice, lako je riječ o nečem tipičnom za dio novinarstva i senzacionalističkog pristupa, u ovom slučaju Cohenovi opisi novinarske ekploatacije u razdoblju moralne panike predstavljaju veoma sličan obrazac ponašanju medija zabilježenom u doba moralne panike oko »darkera« u Hrvatskoj.

Nakon sustavnog prikaza reakcije društva na inicijalnu devijaciju, stvaranja inventorija i senzitizacije koji međusobno povratno djeluju, proizvode precjenjivanje devijacije koje dovodi do eskalacije u kontrolnoj kulturi, Cohen se vraća fazama »upozorenja« i »utjecaja«. Iz usporedbe s fazama upozorenja i utjecaja u istraživanjima prirodnih katastrofa i nesreća, jasno je kako odlučujuća razlika proizlazi upravo iz percepcije i određenja »poplave« ili »pijavice«; kada se začuje sirena, građani se evakuiraju (ili u nekom drugom slučaju odlaze u skloništa) i takva praksa (posebno ako je upozorenje pravodobno) smanjuje efekte nesreće. Tako su i građani Brightona javno bili pozivani

da odmah zovu policiju ako u svom gradu primijete »mali Clacton«. Cohen zaključuje kako su takva upozorenja, uz brižljivu pripremu cijele predstave i demonstracije sile, najave otvaranja gradske vijećnice kako bi postala sudnicom preko vikenda, zapravo pojačali devijaciju (»nesreću«) umjesto da je smanjuju.

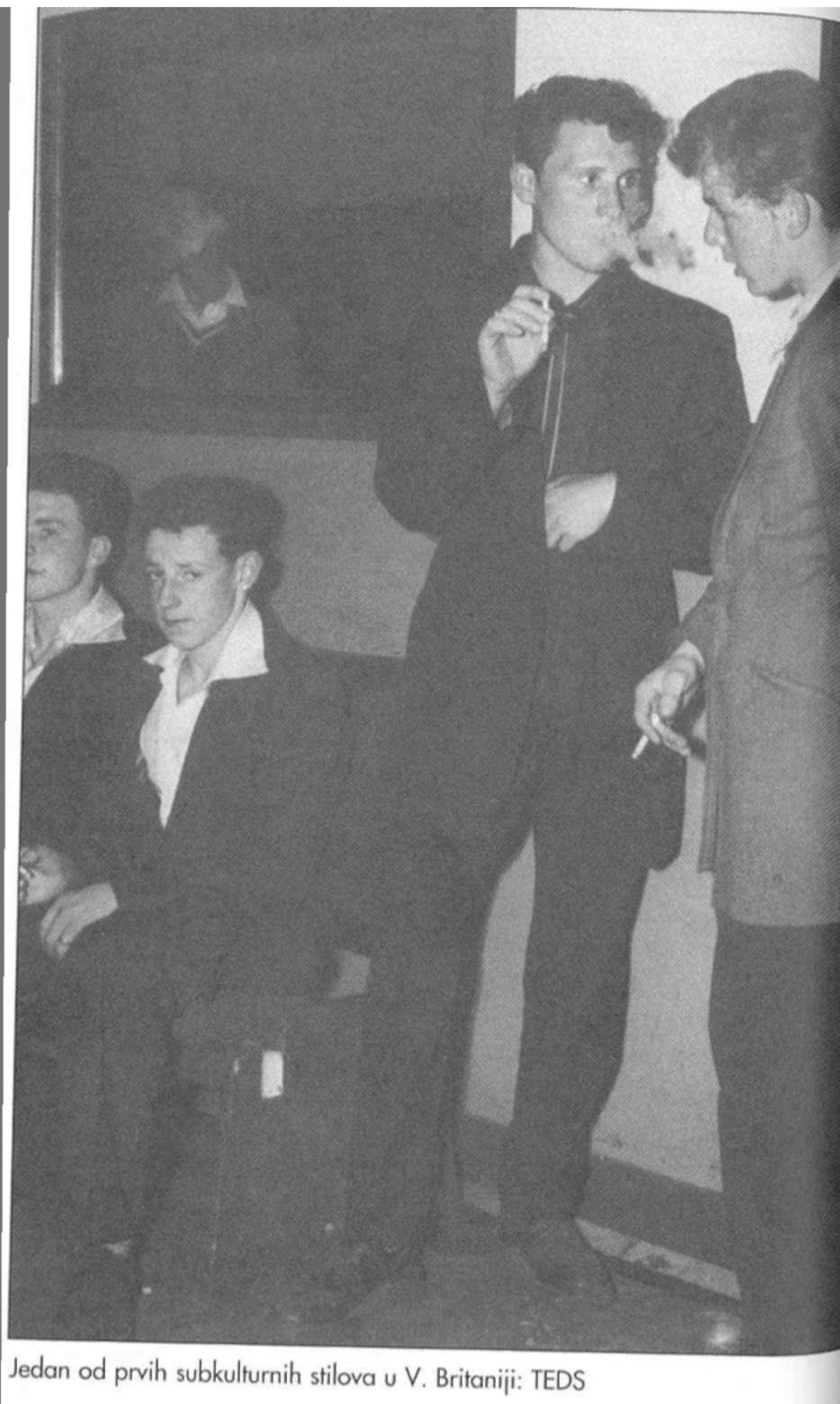
Cohenov koncept, dobrim dijelom izrastao iz interakcionističke tradicije, bio je šire prihvaćen, ali i kritiziran unutar maksističkog usmjerenja birminghamske škole koja je neophodnim smatrala nadopuniti Cohenov pristup »reakcije na devijaciju« i povezati aktere moralne panike s pomacima u strukturi klasa i odnosima moći, s problemom svijesti i ideologije, kao i općom »krizom hegemonije«. Tako su Hall, Jefferson, Clarke i Roberts (1970., prema Thompson, 1998.) poduzeli trinaestomjesečno istraživanje moralne panike nastale oko novostvorene etikete »mugging« (nasilničke pljačke). Prateći »uvoz« i širenje termina iz američkog konteksta u Engleskoj, specifičnu »socijalnu proizvodnju vijesti«, Hali i suradnici su »dekodirali« medijske poruke i opisivali nastajanje diskursa. Proces označivanja (pridavanja socijalnog značenja događajima) pretpostavlja, i istovremeno pomaže izgradnji društva kao konsenzusa. To je veoma važno uočiti u situacijama u kojima medij oblikuje informacije koje leže izvan izravnog iskustva publike i društva utemeljenog u očekivanjima konsenzusa, reda i rutine. Mediji »mapiraju« određeni događaj, smještaju ga u okvir značenja i interpretacije. Dok analiza medijske kampanje protiv rasno i socijalno veoma raspoznatljivih »muggera« (aktera »pljački s premlaćivanjem«, što je medijski pojam a ne termin pravne regulative), nameće zaključak o opravdanosti interakcionističkog pristupa teorije etiketiranja i perspektive societalne reakcije, autori se na osnovi prepoznatog procesa medijskog mapiranja i konvencionalnog razumijevanja, kojem se medijski akter obraća i koji isto-

vremeno stvara, upućuju u pravcu razumijevanja ideološke reprodukcije. Taj moment u birminghamskoj analizi moralne panike naglašava Thompson (1998.), pokazujući da ciklus reprodukcije dominantnih ideja u radu Halla i suradnika nije stvoren zavjerom, niti je mehanički ili automatski. Ideološka reprodukcija odvija se s obzirom na proces transformacije, što ga sami mediji provode nad vlastitim »sirovinama«, kako izravnim prenošenjem »primarne definicije« nekog događaja u »javni idiom«, tako i »reprezentiranjem javnog mnijenja« i artikulacijama »moralne većine«.

Koncept moralne panike zadržao se u sociološkim pristupima raznolikih orijentacija, sve do danas, iako je niz autor(ic)a upozorio na nedostatnost izvornog koncepta u razumijevanju medijskih utjecaja drukčijeg smjera, pozitivne identifikacije, kao i mikro-medija koje stvara subkultura.

6. Birminghamska škola

»Birminghamska škola« je pojam koji se često koristio u sociološkoj literaturi, bez obzira na protivljenje ključnih autora škole, a koristi se i danas, kada »škola« nije djelatna. Istraživački centar za poslijediplomski studij sveučilišta u Birminghamu počeo je raditi 1963. i njegov prvi direktor bio je Richard Hoggart. U početku su studij upisivali samo studenti književnosti, ali su se poslije, unutar iste kvote, priključili i studenti društvenih znanosti. Puno ime centra bilo je »Centar za suvremene kulturne studije«, a njegov najpoznatiji direktor u razdoblju kada je »škola« profilirala svoj pristup, od 1968. do 1 979., bio je Stuart Hall. U sklopu definiranja kulture i analize književnih djela u početku nastoja_osejzbjeći_dloj]pjria odre-
đenje kulture. Kulturajejjvijek bila u množini, a po Hallovimjiječima (HaJLLsur., 1980.) pojam kulture se širiojve više prema »življenim« kulturama, hraneći se sociologijom u svom promišljanju kulturne prakse, definitivno uspostavljajući antropološku definiciju kulture kao okvira propitivanja kulturne prakse i odnosa s pojmovima društvene moći, društvene formacije,.dominacije i regulacije, otpora i borbe. Pojmovi poput označavanje ili označavalačka praksa, prihvaćeni u krugu birminghamskog centra, osnažili su tvrdnju da značenje nije dano, nego je proizvedeno. Levi Strauss i Barthes, osobito Althusser i Gramsci, predstavljali su ključni, poticajni okvir za istraživanja, a za Gramscijeve pojmove (poput hegemonije) možemo reći da su i do danas ostali temeljima dobrog dijela pristupa suvremenih kulturnih studija, koji su prešli put od pionirskih dana birminghamskog centra do šire institucionalizacije izvan Britanije, prvenstveno na američkim sveučilištima. Stuart Hall



Jedan od prvih subkulturnih stilova u V. Britaniji: TEDS

jejedan od najpoznatijih predstavnika birminghamske ško-IjTkliučna **teojijskaLiiaumJiui^** studijcu-fluloiiiiiJLdo-prinos nije ograničen samo na teorijsko područje razrade pojmova hegemonije, ideologije, kodiranja **i** dekodiranja, artikulacije, nego—se—proteže—i—**na**_područje-istraživanja moralne panike, kao i na eksplicitno subkulturnu tematiku. Odbijao je pojam škole (Hali, 1989.) želeći naglasiti otvorenost i potrebu izbjegavanja kodificiranja i stvaranja »pravovjerja«, no opisi autorskog kolektivnog rada i zajedničkog truda oko bitnih tema i pojmova (Hali i sur., 1 980.) većine aktera birminghamskih (sub)kulturnih studija sedamdesetih, omogućuje govor o »birminghamskoj školi«, i to s obzirom na specifično područje subkulture mladih. Upravo je ta škola reafirmirala pojam subkulture i nastavila naslijede Mertonovih učenika o »soluciji na problem« koji je lociran u socijalnoj strukturi društva. Iz brojnih radova »birminghamskih autora«, ovdje je potrebno izdvojiti one koji su ključni za odabir i definiranje glavnih pojmova, za okosnicu istraživanja i promišljanja subkulture u V. Britaniji sedamdesetih godina, što je utjecalo na druge autore, u drugim sredinama, i tvorilo specifičan pojmovni okvir sociologiji subkulture daleko izvan granica birminghamskog »Centra za suvremene kulturne studije«.

Akg_s_dcinašn j im_yj^mjenskim odmakom sag I ed a m o rad ključnih birminghamskih autora, poput Stuarta I lulici **i** Dicka Hebdigea, nameće se zaključak o barem »dva Halla« ili »dva Hebdigea«, što se može periodizirati na »ranije« i »kasnije« razdoblje, u čijoj pozadini stoje promjene u teorijsko-metodološkim zasnivanjima autorskog istraživanja i dijalog s pravcima poput strukturalizma ili poststrukturalizma. Nastajanje »postmodernih« pristupa i artikuliranje »kritičkog postmodernizma« nesumnjivo je snažno utjecalo na te autore, čiji su kasniji radovi pisani u stalnom dijalogu s pojmovima i konceptima postmoderne. Birminghamska

škola, s obzirom na šire područje »kulturnih studija^ Lvlastitu produkciju koja tematski prekoračuje okvire subkulture mladih, ovdje je prvenstveno važna kao zajednički nazivnik onog autorskog doprinosa koji je obogatio sociologiju subkulture mladih i koji je, tijekom sedamdesetih i početkom osamdesetih, simbolizirao usmjerenost birminghamskih autora na značenja glazbe, stila, slenga, rituala, i oblikovanja subkultura mladih unutar strukture tadašnjeg britanskog društva. Osnovne postavke i definicije temeljnih pojmova, kao i druga inspirativna uporišta birminghamskog pristupa subkulturi, nalaze se u »ranim radovima« Cohena, Clarkea, Halla, Hebdigea, Willisa i drugih. Ključna interpretacija subkulture kao simboličkog razrješenja proturječnosti, uz pozicioniranje subkulture u strukturi društva, etnografska istraživanja i paradigmu »otpora kroz rituale«, razvija se u birminghamskom krugu od početka do kraja sedamdesetih.

Phil Cohen je u radu »Subkulturalni konflikt i zajednica radničke klase« postavio temeljne teze i interpretacije koje su kasnije mnogi razvijali na sličan način, te bez obzira na određena odstupanja, stvorili prepoznatljiv govor o subkulturi kao simboličkom rješavanju proturječnosti kolektivno doživljenih u roditeljskoj, matičnoj klasnoj kulturi. P. Cohen je istraživao promjene koje su se pedesetih godina događale u londonskom East-endu, i kao mnoge generacije sociologa (osobito one čikaške, od početka stoljeća) uočio različite aspekte razaranja tradicionalne (u ovom slučaju radničke) zajednice. Zgrade koje su sagrađene na mjestu divljih i »slumolikih« kućica građene su po obrascu »nuclear family« srednje klase, a ne poštujući proširene porodice radničke klase i široke mreže srodstva koje su poprilično pokidane i tadašnjim arhitektonskim intervencijama, lako je nestao tradicionalan sustav srodstva, tradicionalni obrasci socijalizacije (komunikacija i kontrola) nastavili su se reproducirati u krugu obitelji. »Nema više baka i tetki koje čuvaju djecu, sva pažnja i »držanje oka na djeci« svalili su se na leđa mlade žene, koja, odsječena »izvana« i »iznutra«, svoju frustraciju može usmjeriti prema djeci, »najbližima i najdražima«.« (P. Cohen, 1972.) Nestao je lokalni pub, »dućan na uglu«, javni i komunalni prostori zajednice također su raspršeni ili eliminirani, a Cohen analizira i »krizu vodstva« zajednice koju pripisuje promjenama uzrokovanim nestankom radničke aristokracije, zajedno sa zanatskim načinom proizvodnje. Potrošnja i proizvodnja u zajednici se odvajaju, sve više ljudi putuje na mjesto rada, tako da se teme i problemi radnog mjesta ne osjećaju više povezanima s problemima zajednice. U samoj obitelji, ono što je nekad bilo izvorom podrške i sigurnosti, sada je postalo bojnim poljem, središtem anksioznosti stvorene dezintegracijom strukture zajednice. To se naziva i generacijskim konfliktom, i taj proces rezultira dvjema bitnim posljedicama. Prva je rast mladih brakova; to je bio način na koji su ljudi željeli izbjeći klaustrofobičnu tenziju obiteljskog života - stvaranjem vlastite obitelji, dakle »oženiti se da bi se maknuli od kuće«. Druga posljedica je pojava niza subkultura mladih. Po Cohenu, jedan je od razloga za to prebacivanje težišta s individualnog i unutarnjeg, »licem u lice« sukoba u obitelji na vanjsku, generacijsku i simboličku razinu. Stvaranje generacijski specifičnog simboličkog sustava Cohen objašnjava željom da se tenzija odmakne od osobnog (interpersonalnog) kontakta, da se smjesti u kolektivni kontekst i posreduje kroz razne stereotipe koji imaju funkciju smanjivanja anksioznosti koju generira interpersonalna tenzija. Tako je Cohen, promatrajući nastanak subkultura mladih u uvjetima dezintegracije radničke zajednice, postupno stigao do svoje ključne teze: »Latentna funkcija subkulture jest sljedeća: izraziti i razriješiti, premda »magično«, proturječnosti koje ostaju skrivene ili nera-

zriješene u roditeljskoj kulturi«. Mnogobrojne subkulture koje generira roditeljska kultura tako su varijacije na središnju temu, proturječnosti, koju promatramo na dvije razine. »Na ideološkoj razini, to je proturječnost između tradicionalnog puritanizma radničke klase i novog hedonizma potrošnje, a na ekonomskoj razini to je proturječnost između budućnosti kao dijela socijalno mobilne elite ili dijela novog lumpenproletarijata.« (P. Cohen, 1972., str. 58.) Cohen smatra da raznovrsne subkulture također predstavljaju pokušaj ponovnog pronalaženja nekih od socijalno kohezivnih elemenata koji su razoreni u njihovoj roditeljskoj kulturi, kombinirajući ih s drugim elementima, preuzetim iz drugih »klasnih frakcija«. Životni stil koji stvaraju subkulture mladih dijeli se na četiri podsustava, a njih Cohen predstavlja kao dvije osnovne grupe oblika. Prvi je relativno »plastičan«, obuhvaća odijevanje i glazbu. Cohen naglašava da glazba i odjeća nisu proizvedeni unutar subkulture, ali su ih odabrali subkulturni akteri, u njih je investirana subkulturna vrijednost. Drugi oblik, sa sljedeća dva simbolička podsustava, odnosi se na više »infrastrukturalne« oblike - argot (sleng) i ritual, koji su, po Cohenu, otporniji na inovacije, ali odražavaju promjene u onim »plastičnijim« oblicima.

Phil Cohen zastupao je potrebu analize subkulture na tri razine. Prva se odnosi na historijsku analizu; ona izdvaja specifičnu problematiku pojedinih klasnih frakcija. Druga razina je strukturalna ili semiotička analiza navedenih podsustava (glazbe, odjeće, argota i rituala), odnosno puta koji oni prolaze od jednog strukturalnog momenta do drugog. Treća razina je fenomenološka analiza načina na koji subkulturu aktualno »žive« njeni nositelji i podržavatelji. Pristupajući analizi različitih subkulturnih stilova, Cohen uočava određene pravilnosti i cikluse, momente u kojima je stil »čist« i jasno zaokružen (u odnosu na vrijednosti, klasni položaj i intencionalne inverzije tog položaja u stilu) kao i prijelazne oblike koje karakterizira proliferacija stilova i pripadnih naziva. Tako je »mod« stil Cohen prikazao kao pokušaj ostvarenja (iako u imaginarnom odnosu) uvjeta života socijalno mobilnijeg radnika, »bijelog ovratnika«. Dok su argot i oblici rituala modsa naglasili mnoge tradicionalne vrednote njihove roditeljske kulture, odijevanje i glazba reflektirali su hedonistički image dobrostojećih potrošača. Životni stil modsa kristalizirao se u opoziciji prema rockerima, piše Cohen, i »čini se da je zakon subkulturne evolucije takav da njegova dinamika dolazi ne samo od odnosa s vlastitom roditeljskom kulturom, nego i iz odnosa sa subkulturama koje pripadaju drugim klasnim frakcijama, u ovom slučaju manuelnoj radničkoj klasi«. (P. Cohen, 1972., str. 85.) Nakon takvog jasnog i zaokruženog stila modsa, nastupa prijelazno razdoblje u kojem nastaju parkasi i scooter boysi, tako da »strani« elementi uvedeni u glazbu i odijevanje modsa bivaju manje naglašeni i povlače se, da bi nakon toga nastali skinheadsi koji su dovršili taj proces prijelaza - njihov stil je sistematska inverzija modsa; umjesto društveno pokretljive opcije sada je na djelu »lumpen« opcija. Po Cohenovu sudu, skinsi reagiraju svojom odjećom protiv kontaminacije roditeljske kulture vrednotama srednje klase i predstavljaju obnovu integralnih vrednota radničke klase u njihovim najrecesivnijim obilježjima - puritanizmu i šovinizmu. Nakon skinheadsa pojavljuju se crombiji, casualsi i drugi koji predstavljaju ponovo prijelaz i pomak prema izvornoj poziciji modsa, iako je tu na djelu i preuzimanje nekih elemenata iz subkultura srednje klase, poput hipija. Cohen ukazuje na svojevrsnu cirkularnost i zatvorenost navedenih procesa, čemu je uzrok karakter subkulture, koja »po definiciji ne može razriješiti proturječnosti izvedene iz roditeljske kulture; može puko prepisati pojmove te proturječnosti na

mikrosocijalnom nivou i upisati ih u imaginarni set odnosa«. (P. Cohen, 1972., str. 87.) Uz pojmove koje su odavno definirali Mertonovi učenici (A. Cohen, Cloward, Ohlin), poput subkulture kao odgovora na problem socijalne strukture, P. Cohen koristi marksističko naslijeđe klasne analize, kao i freudovsku problematiku ega i super ega, da bi objasnio subkulturnu stvarnost East-enda i šireg (britanskog) društva. Tako je za njega subkultura kompromisna solucija u zadovoljavanju dviju kontradiktornih potreba; s jedne strane potrebe za autonomijom i različitošću od vlastitih roditelja i njihove kulture, i s druge, potrebe da se održe »obrane ega« (ego *defences)* i »roditeljske identifikacije« *(parental identifications)* koje podržavaju obranu ega. Autonomija koju subkultura pruža, za Cohena jc i stvarna (ali uvijek parcijalna) i iluzorna kao potpuni »način oslobođenja«. Subkulturni konflikt u Cohenovu radu odnosi se na konflikt među raznim subkulturnim grupama, poput sukoba modsa i rockera, i on ga određuje kao premještanje generacijskog konflikta i to s oba plana, užeg obiteljskog, i šireg, kulturnog (generacijskog). Izlaz iz proturječne situacije može biti ili rani brak ili ostanak u subkulturi kao delinkventnoj aktivnosti. Pojam teritorijalnosti za Cohena je osobito važan. Teritorijalnost je veza između subkulture kao simboličke strukture (a Cohen je više puta naglasio da ne treba miješati takav pojam subkulture s aktualnim »klincima«) i njenog stvarnog života. »Subkultura kao simbolička struktura osigurava difuzni osjećaj afiniteta u terminima zajedničkog životnog stila, ali ne propisuje nikakvu kristaliziranu grupnu strukturu. Kroz funkciju teritorijalnosti subkultura postaje usidrena u kolektivnoj stvarnosti klinaca koji su njeni nositelji, i koji na taj način postaju ne samo njena pasivna podrška, nego njeni svjesni agenti.« (P. Cohen, 1972., str. 89.) Teritorijalnost je za Cohena proces u kojem se granice okoline koriste da bi označile granice

grupe, a ta karakteristika subkulturnog života ilustrirana je primjerom skinheadsa i ulogom nogometnih klubova u definiranju teritorijalnosti i grupnog identiteta. Teritorijalnost je i posljednja razina »premještanja« konflikta, gdje se međugeneracijski konflikt (koji je već »premješteni« klasni konflikt) seli u intrageneracijsko, zapravo intrasubkulturno područje.

John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson i Brian Roberts (koji se pojavljuju i kao skupni autor studije o moralnoj panici) zajedničkim teorijskim tekstom određuju osnovne postavke i pojmove birminghamskog pristupa - »Subkulture, kulture i klasa« (Clarke i sur., 1976.) i predstavljaju temeljno promišljanje, definiranje i »raščišćavanje terena« na kojem se uspostavljaju fenomeni »kulture mladih« i njihova brojna, često medijski i ideološki prerađena reprezentiranja. »Mladež« (kao i kod nas donedavno »omladina«) forsirana je kategorija i »metafora društvene promjene« u poslijeratnom britanskom društvu. Autorima je stalo do »detroniziranja« pojma kulture mladih, i u svom istraživanju fenomena vode se Gramscijevim razlikovanjem organskih pokreta, koji su relativno stalni, od konjukturnih, koji su povremeni, neposredni i gotovo slučajni. Rangiranje klasa u društvu prati i rangiranje kultura, njima je zajednički odnos nejednakosti, nadređenosti i podređenosti. Dominantna kultura je kultura vladajuće klase i ona se predstavlja kao jedina kultura, dok podređene kulture vode borbu protiv dominantnog poretka (ili koegzistiraju, osvajaju neke prostore, »uznemiruju dominantnu kulturu iznutra«) tvoreći svoje, osobene, klasne kulture. Dominantna kultura nikad nije homogena struktura, zbog postojanja različitih interesa dominantnih klasa. Subkultura je dio šire, roditeljske kulture, lako među njima postoje razlike, subkulture su »podsistem« roditeljske kulture; autori navode primjer »boemskih subkultura avangarde« koje, unatoč različitosti, dijele

kulturu (roditeljsku) »urbane kulturne inteligencije srednje klase« i niz primjera subkultura (delinkventnih, modsa^Jed-dya_/_ rockera, skinheadsa itd.) koje_ mogu biti različite ali unutar okvira roditeljske kulture radničke klase^Zbog toga su subkulture radničke klase još dodatno podređene u odnosu na dominantnu kulturu srednje klase ili buržoazije. Neke subkulture su redovno, uporno obilježje roditeljske klasne kulture, poput zloglasnih »delinkventnih kultura« muških adolescenata radničke klase, no autore primarno zanimaju one nestalne subkulture, koje se pojavljuju samo u određenim povijesnim trenucima, poput teddy boysa, modsa, rockera ili skinheadsa, čija specifična odjeća, stil, središnje preokupacije i milieu zaokupljaju pozornost javnosti a nakon nekog vremena se gase, predstavljajući posebna grupiranja unutar širih obrazaca kulture radničke klase, kao i posebnost unutar obrazaca »običnih« adolescenata iste te klase. Autori objašnjavaju »dvostruku artikulaciju« subkulture; prvo prema roditeljskoj kulturi (u većini analiziranih primjera kulturi radničke klase), a zatim prema dominantnoj kulturi. Iz ovoga je jasno da autori ne koriste pojam kulture mladih, jer on »prikriva razlike u slojevima«, »klasnu osnovu kulture mladih« i »odnos kulture mladih prema roditeljskoj i dominantnoj kulturi«, a to što prikriva je autorima mnogo važnije od onoga što otkriva. To što eventualno otkriva tiče se promjena u društvu i neospornih pomaka u potrošnji, čemu autori prilaze kroz tri bitna pojma povezana s nastajenjem mita o jedinstvenoj kulturi ili klasi mladih u poslijeratnom britanskom društvu; to su »obilje«, »konsenzus« i »buržoaziranje« *(embourgeoisement).* Nakon raščlanjivanja mogućeg sadržaja navedenih pojmova, autori odvajaju »ideološke elemente« i zaključuju da se »sveto trojstvo« interpretacija poslijeratnih promjena i nove uloge mladeži (obilje, konsenzus i buržoaziranje) zasnivalo na »singularnom socijalnom mitu« koji je

tvrdio da je radnička klasa nestala. Autori dokazuju suprotno, naglašavajući »ponovno pojavljivanje« klase analizom socijalne strukture, pri čemu se, uz podatke o britanskom društvu, okreću i konceptima »delinkventne subkulture« i »središnjih preokupacija« koje su američki autori smjestili u radničku (ili »nižu«) klasu. Od tih autora preuzimaju (kao i mnogi drugi pisci »u birminghamskom duhu«, gdje se izvor često i ne navodi) strukturno lociranje »problema«. Riječ je o tome da mladi od roditelja nasljeđuju »kulturnu orijentaciju prema *problematici* koja je zajednička za klasu u cjelini« i koja određuje oblik i smisao, značenja pridana različitim područjima društvenog života mladih. Dok je koncept klase kod američkih autora previše statičan, Clarke i suradnici opredjeljuju se za dinamični i »konkretno historijski« pojam klase. Valjanim i dubokim smatraju pristup koji nalaze u navedenom radu Phila Cohena. Tako kod različitih birminghamskih autora dominira zajednička karakteristika - »čitanje« subkulturnih stilova kao simboličkih načina razrješenja proturječnosti naslijeđenih i kolektivno iskušanih u matičnoj (roditeljskoj) klasnoj kulturi. Autori naglašavaju da problemi koje subkultura »razrješava«, na »konkretnoj, materijalnoj razini ostaju nerazriješeni«. Te su stavove autori konkretizirali na nizu primjera tipičnih za britanske subkulture; teddy boysi prisvajaju stil odijevanja viših klasa da bi prikrili jaz između svog »nastupa« subotom uvečer i svojih većinom manuelnih i nekvalificiranih zanimanja, modsi inzistiraju na fetišizaciji potrošnje i samog stila da bi prikrili raskorak između beskrajnog vikenda i ponedjeljka ujutro obilježenog neperspektivnim poslom, skinheadsi ponovo uspostavljaju vrijednosti i tipove »bratstva« tipične za tradicionalnu radničku klasu koja nestaje, itd. Življenje »stvarnog« i »imaginarnog« odnosa, što ga ovi autori nalaze u subkulturi, poklapa se s Althusserovim pristupom ideologiji koju karakterizira jedinstvo

stvarnog i imaginarnog odnosa, i koja »izražava želju, nadu ili nostalgiju, prije nego što opisuje stvarnost«. U gotovo svakom tekstu najpoznatijih birminghamskih autora Althusser i Gramsci pomažu izgradnji kategorijalnog aparata i pristupa, dok kod Hebdigea u istom rangu figuriraju i Barthes i Genet. Hebdige je, uz klasnu suprotnost, jedini u prvoj generaciji birminghamskih autora na gotovo istu razinu »proturječja« postavio rasni odnos, pri čemu su povijest »crnih« i »bijelih« subkultura neraskidivo povezane i međusobno uvjetovane. Gramscijev pojam hegemonije prisutan je u svim birminghamskim teorijskim pristupima i višestruko je razvijan i primjenjivan na klasnu situaciju Velike Britanije. Hegemonija nije jednostavna »ideologijska dominacija«, iako ona naravno djeluje i kroz ideologiju. Hegemoni kulturni poredak nastoji okupiti »konkurentske svjetonazore«, u današnjem značenju hegemonije sila se miješa sa suglasnošću. Hegemonija djeluje uključivanjem (inkorporiranjem) podređene klase u glavne institucije i strukture koje podupiru vlast i društveni autoritet dominantnog poretka. Hegemonija je, Gramscijevim riječima, »pokretni ekvilibrij«, mora se zadobiti, održavati, ona predstavlja polje borbi i pregovaranja. Ne može opstati ako je iza nje samo određeni socijalni sloj, zato je riječ o savezu frakcija vladajuće klase, o »historijskom bloku«. Hali i drugi birminghamski autori naglašavaju da hegemonija nije jednostavno »klasna vladavina«, zato što ona u određenoj mjeri traži suglasnost podčinjene klase, a borba za suglasnost i općenito borba za hegemoniju odvija se na više različitih razina i načina, kroz institucije države, kroz obitelj, školu, crkvu, kulturne institucije, kao i izvan njih.

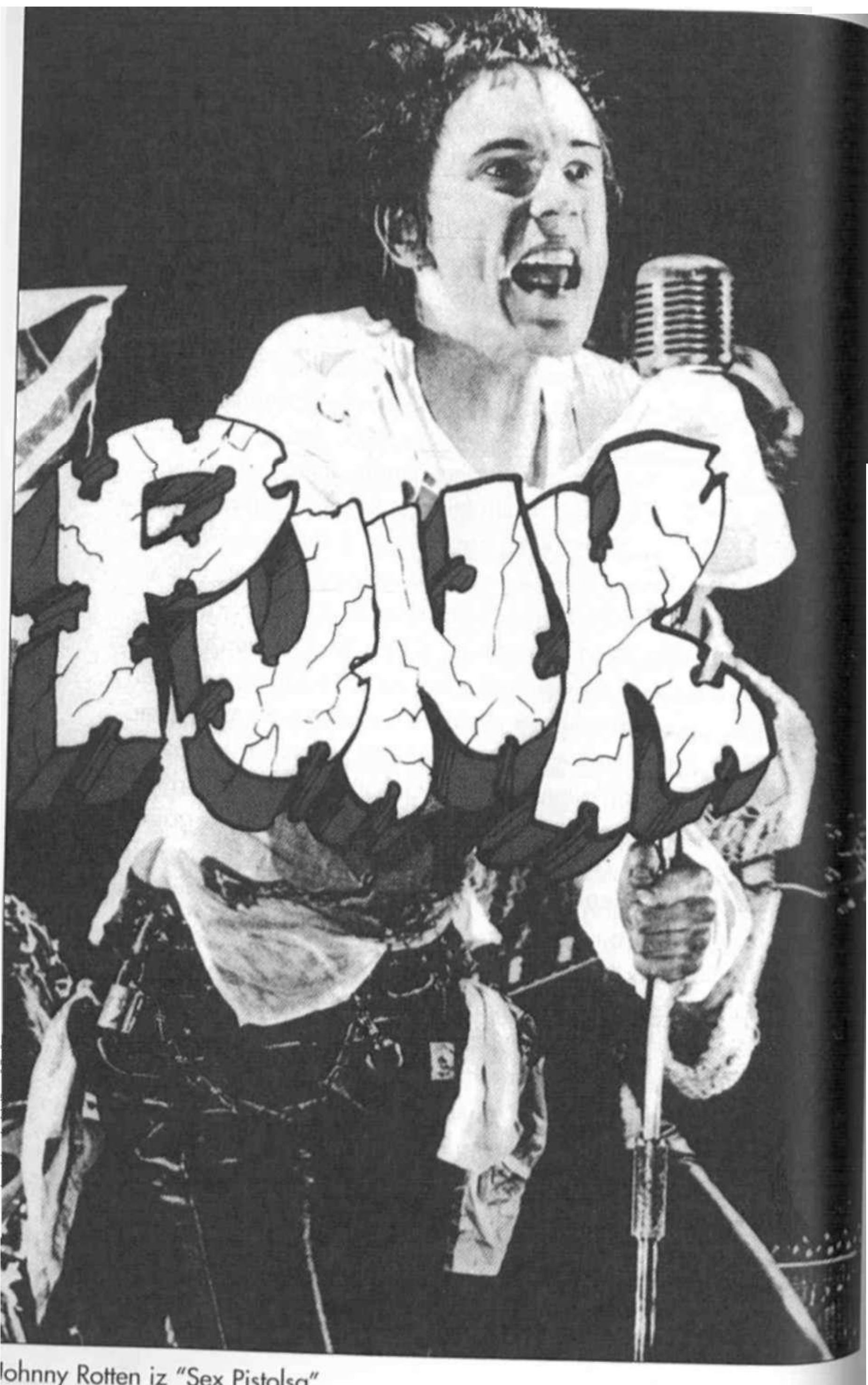
Za upotrebu pojma homologije u birminghamskoj školi je najzaslužniji Paul Willis. Za razliku od ipak dominirajućeg teorijskog istraživanja birminghamskog centra, Paul Willis je predstavnik etnografskog, kvalitativnog istra-

živanja, kako u području klasne socijalizacije u školi (Willis, 1977.), tako i području pop glazbe, adolescentskih identifikacija i poznatih subkulturnih stilova, poput rockera (»bikera«, »dečki na motorima«) i hipija (»glava«, »freakova«). (Willis, 1978.) Sudjelujućim promatranjem predstavlja žive aktere motociklističke, »bikerske«, kao i hipijevske subkulture, približujući ih općim teorijskim konceptima adolescentskih prisvajanja, preuzimanja predmeta u procesu izgradnje stila. Uspoređujući životne stilove, imagejjglazbene preferencije bikera i hipija, Willis je pronašao vezu između života i vrednota tih grupa, načina upotrebe predmeta, vozila, droga i ekspresija glazbenih identifikacija, ukazujući na homologiju između vrednota i životnog stila aktera. Glazba ima sposobnost izražavanja značenja koje korespondira s ostalim aspektima života grupe o kojoj je riječ. Neke stvari u subkulturnoj upotrebi imaju, kako upozoravaju Willisovi mentori, još čvršću vezu s grupom, pa nije riječ o homološkom, nego o integralnom odnosu grupe s motociklom, ili u slučaju hipija, s drogama. Willisova studija pokazuje prednosti etnografskog rada, koji je u ovom slučaju obilno nadopunjen teorijom, i jedna je od rijetkih među ključnim birminghamskim knjigama u kojima akteri govore sami, svojim jezikom. Čitalac može i bez autorovog pojašnjenja shvatiti na koji način grupe izbjegavaju »najgoru« i »temeljnu« dominaciju, onu koja se uspostavlja dominiranjem trivijalnosti i uvjetovanjem subjektivnosti, sve do nemogućnosti stvarnog nadzora nad individualnim ili grupnim životom. Tako u Willisovom istraživanju vidimo »rad« manjinskih i odbačenih kultura, rad na predmetima koji u konvencionalnom svijetu nemaju nikakvo umjetničko ih kulturno značenje, a obje grupe (bikeri i hipici) stvaraju svoju kulturu od »profanih materijala«, dostupnog »smeća« s tržišta »industrije svijesti«, uspijevajući »oblikovati život« i umjesto očekivanoga »arbitrarnog« pristupa svijetu, stvoriti »recipročni«

(Willis ga zove i dijalektičkim), bez obzira na to što u procesu vlastite intervencije u svakodnevni život i kulturno polje aktera nije uvijek riječ o svjesnoj aktivnosti. No, ako bi čitatelj poželio umjesto homologije upotrijebiti neki drugi pojam, ili posegnuti za drukčijom interpretacijom (sub)kulturnih praksi i životnog stila bikera i hipija, još uvijek je moguće to izvesti na osnovi jasnog Willisovog prikaza središnjih preokupacija i mjesta koje motori, droge i glazba zauzimaju u svakodnevnom životu navedenih grupa.

Pojam »bricolage« korišten je još češće u. birminghamskoj školi; njega je (posudivši ga od Claudea Levi Straussa) u »subkultumu« teoriju uveo John Clarke (1976.) kao koncept preuređenja i rekontekstualizacije. Taj je koncept osobito važan u procesu nastajanja stila. »Kad *bricoleur* premješta određeni (signifikantni) predmet na drugo mjesto unutar jednog sustava znakova, ili kad smješta neki predmet u različit cjeloviti okvir znakova, nastaje novi diskurs, prenosi se različita poruka.« (Clarke, 1976., str. 177.) Bitna je razlika to što Straussov »bricoleur« djeluje u uvjetima mita i totemskog sustava, dok je Clarku stalo do neslužbenih stilova, u kojima »stilistička jezgra« (ako postoji) može biti locirana u izražavanju opozicije vrijednostima šireg društva. No, i u slučaju subkulturnog »bricoleura« mora postojati osnovni oblik diskursa, i Clarke ga vidi u području mode. Subkulturna intervencija mora se ticati predmeta koji nose značenje organizirano u dovoljno koherentnom sustavu da bi uopće relokacija i transformacija bila doživljena kao preobrazba. Nastajanje subkulturnih stilova, po Clarkeu se odvija »diferencijalnom selekcijom unutar matrice postojećeg«, pri čemu »ono što se događa nije stvaranje predmeta i značenja ni iz čega, nego transformacija i rearanžiranje onoga što je dato (ili posuđeno) u obrazac koji nosi novo značenje, prevođenje u novi kontekst i prilagodbu«. (Clarke, 1976., str. 1 78.)

Dick Hebdige je »bricolage« koncept obilno koristio u analizama punka. Hebdigeova knjiga »Subkultura: značenje stila« postala je »svojevrsnim udžbenikom koji se reizdaje gotovo svake godine« (Redhead, 1 990.) i uz nekoliko zbornika birminghamskih autora (Hali i sur. 1976., 1980.) predstavlja sinonim za birminghamska istraživanja subkulture do kasnih sedamdesetih. Oslanjajući se na Havvkesa, Hebdige »bricolage« prikazuje kao »znanost o konkretnom« (koja odgovara nepismenom, netehničkom umu »primitivnog« čovjeka, nasuprot »civiliziranoj« »znanosti o apstraktnom«) u kojoj postoji precizno sređivanje, određivanje i raspoređivanje stvari u strukture, pomoću logike koja ne odgovara »našoj«. Te su strukture »ad hoc odgovori« na životnu okolinu, a služe za uspostavu homologija i analogija između reda u prirodi i reda u društvu. Hebdige opisuje preuzimanje i prisvajanje, preobražaj »edvardijanskog stila« što su ga oživjeli teddy boysi pedesetih, kao čin »bricolagea«, a »bricoleurima« smatra i modse: oni su predmete, poput lijekova protiv neuroze ili vespi, preuzeli i stvorili u svojoj kulturi od tableta »cilj po sebi«, a od »nekad uglednog sredstva prijevoza, prijeteći simbol grupne solidarnosti«. To naravno nisu jedini predmeti; metalni češljevi, zaoštreni kao žileti »pretvorili su narcisoidnost u ubojito oružje«, britanske zastave su prišivane na prljave zimske jakne ili su od njih pravljeni sakoi. U Hebdigeovoj analizi, dotadašnja obilježja poslovnog svijeta, poput odijela, ovratnika, kravate, kratke kose, unutar intervencije modsa, lišena su originalnih značenja poslovnosti, ambicije, pokornosti prema vlastima i preobražena u »prazne fetiše«. Hebdige uspostavlja vezu između Bretonove (nadrealističke) »estetike kolaža« i subkulturnog »bricolage« djelovanja u kojem se suprotstavljaju naoko nepomirljive stvarnosti (zastava-jakna, rupa-majica, češalj-oružje), što stvara »eksplozivni spoj« i svjedoči o »anarhijskom diskursu«.



Johnny Rotten iz "Sex Pistolsa"

Punk je najbolji primjer upotrebe takvog diskursa, i njemu Hebdige posvećuje najviše pozornosti, uočavajući i probleme u »čitanju stila«, koje stvara pokušaj napada na značenje. Punk je izravno vrijeđao i šokirao, ali se primarno definirao kroz nasilje svojih »kolaža«. Punkeri su nosili klozetske lance poput skupih ogrlica, plastične vreće za smeće pričvršćenej>zibgjioirna« (koje su nosili i kao nakit, probodene kroz obraze, uši ili usne) bile su dio odijela, kao **i** sve ono (jeftini materijali, vulgarni design itd.) što je modna industrija odavno odbacila kao kič. Zakoni kozmetike i konvencionalne ljepote razoreni su temeljito, tako da su i mladići i djevojke bili napadno našminkani, lica su se pretvorila u »apstraktne portrete« u »pronicljivo uočene i precizno izvedene studije otuđenja«. Kosa je bojana u žuto, narančasto sa zelenim pramenovima, s izbijeljeninij^piirjicima. dijglov-l-škoiske uniforme skrnavijeni su parolamajji lažnom krvlju, kravate su bile nevezane, obilno je korištena nedopuštena ikonografija seksijalpog, fetišizma, iskopano je mnogoJoga iz ormara, skrivenih ladica i porno filmova i »izneseno na ulicu, gdje je zadržalo svo|u zabranjena značenja«. (Hebdige, 1980., str. 106.) Punk nije ostao samo na razaranju garderobe, smatra Hebdige. »Potkopao je sve povezane diskurse«, što se vidi i iz analize punkerskog plesa, gdje konvencionalni oblici udvaranja i svi oblici heteroseksualnog interesa kakvi krase rituale subotnjih plesnih večeri postaju sumnjivi, i ne nalaze mjesto u »pogo«, »poza« ili »robot« varijanti plesa.[9] Glazba se razlikovala od glavnog toka rocka **jj30PjL** siqvedi »amaterizam«^ jednostavnost i izravnost, žestinu (što nije sasvim novo u tradiciji rocka) i bila je u skladu s ostalim^ijeio^arJiaJmagea koji je cijenio sve »abnormalno i perverzno«, uživao u

9 Od ova tri oblika plesa koje Hebdige navodi, pogo je najpoznatiji, a s protokom vremena i širenjem punka u svijetu ostao je kao jedini simbol autentičnog »punkerskog plesa«.

navlačenju gnjeva (»mi volimo kad nas mrze«) i riječima pjevača Sex Pistolsa zalagao se »za kaos, a ne za glazbu«. Granica između izvođača i publike često je bila ukinuta, pozornica i simbolički i stvarno spuštena na istu razinu podija za publiku, a svaki koncert prijetnja zakonu, »redu i miru«, praćena međusobnim pljuvanjima i vrijeđanjima punk sastava i simpatizera, ritualom ogorčenih »izgnanika iz društva« koji su vlastito izgnanstvo sami izabrali i proizvodili stilom. Proces »ironičnog samoponižavanja« vidljiv je i u samom imenu »punka«. U istraživanjima »delinkventne subkulture« u SAD-u pedesetih i šezdesetih godina to je bio jedan od pojmova uključenih u sociološkoj]]]erenje verbalne agresivnosti adolescentskih gongova, shvaćen isključivo kao pogrda, uvreda. Hebdige je, poput VVillisa u pristupu bikerima i hipijima, ustanovio homologan odnos između dronjaka kolažne odjeće, pljuvanja, povraćanja, formata fanzina, buntovnih poza i »bezdušnosti sumanute glazbe« punkera, koji su, odjeveni u kaos, »proizvodili buku u mirno orkestriranoj krizi svakodnevnog života potkraj sedamdesetih godina«. No, u procesu sve detaljnije analize punkerskog »semiotičkog gerilskog rata« Hebdige uočava probleme koji proizlaze iz odsutnosti »trajno svetih označitelja«: »Kako možemo otkriti bilo kakve pozitivne vrijednosti izražene u predmetima koji su odabrani samo da bi bili odbačeni?« U odgovoru na to pitanje Hebdige se lagano odmiče od »prejednostavnih« ili »nagađajućih« čitanja koja mogu početi tvrdnjom da je punk odjeća ukazivala na »modernost« i »radništvo« označenog, ali, uz neosporne semiotičke činjenice, Hebdige uočava i »neprozirnost« punkerske subkulture, koja »može reći što misli, ali ne mora nužno *značiti* ono što govor/«. Pristupajući punkerskoj upotrebi kukastog križa, za koju smatra da je prvenstveno motivirana šokiranjem okoline, Hebdige se ne zadovoljava opisom preokretanja ili iskrivljavanja uobičajenih značenja, u kojem bi označitelj (kukasti križ) bio odvojen od označenog koncepta (nacizam), jer utvrđuje da je privlačnost zapravo ležala u nedostatku značenja, u mogućnosti obmane, u korištenju simbola kao »praznog efekta«. Tako se »čitanje stila« Hebdigeu pokazuje kao nedovoljno (u smislu tradicionalne semiotike) za »kontradiktoran i težak tekst punk stila«. Zato se na kraju oslanja na istraživanja »Tel Quel« grupe koja se bavi više procesom stvaranja značenja nego konačnim proizvodom, zasnivajući se na ideji umjetnosti kao praksi, kao preobražaju, verziji ili prikazu stvarnosti. (Hebdige, 1980., str. 1 15.) Koncept značenjske prakse, koji Tel Quel grupa suprotstavlja »vladajućoj ideji o prozirnom odnosu znaka i predmeta« i rad Julije Kristeve na subverzivnim mogućnostima poetskog jezika, Hebdige prihvaća i drži primjerenim za analizu punkerske, subkulturne, »radikalne značenjske prakse«. Nisu samo punkeri akteri značenjske prakse, riječ je o karakteristici mnogih subkultura, a punkeri su u nekim elementima odskakali naglašavanjem »praznine« ili »bježanjem od principa identiteta«. Značenjska praksa zapravo je »svjesno subverzivni bricolage«.

Hebdige je i sam priznao da će se pripadnici subkulture teško moći prepoznati u njegovoj studiji, no njegova je knjiga stekla golemu popularnost i izvan akademskih krugova, vjerojatno i zato što se u njoj, uz »čitanje«, nalazi i »pisanje«, odnosno bogata i upućena deskripcija događaja i fenomena koji su široj javnosti do tada bili nepoznati, senzacionalističkim medijima iskrivljeni i prisutni samo u narativnoj kulturi urbanih plemena o kojima je riječ.

U »drugoj fazi« razvoja birminghaniske škole ključni autori se još više odvajaju od-studija-k-onkre4friiv-g'·^pn'^-aktera subkulture mladih, usmjerujući svoj rad prema teorijskoj konceptualizaciji »kulturnih studija«, **1** prema individualnim akterima i »artefaktima« »pop« (»popularne«, pučke)

kulture (od Madonne ili Springsteena do fenomenologije »vespe«). Također, kritika koju je Angela McRobbie (Mc-RobT5ie~i Garber, 1976.) uputila subkulturnim studijama zbog maskulinizma i dominacije muškaraca na sceni subkulturnih aktera i radova koji ih obuhvaćaju urodila je pomakom u području istraživanja »nevidljivih« djevojaka u subkulturi mladih (Brake, 1985., McRobbie, 1980., 1984.), a Hebdigeovo inzistiranje na posredovanjima, međusobnim uvjetovanjima i stalnom dijalogu (makar ponekad nevidljivom ili višestruko posredovanom) bjelačke i crnačke (subkulturne) zajednice prošireno je sistematičnim teorijskim i istraživačkim radom Paula Gilroya (Gilroy, 1 993., 1995.) Dok prvu fazu obilježava pojam subkulture i okvir stvoren radovima Cohena, Clarkea, Hebdigea i Willisa, s kombinacijom etnografskog, minimalno interakcionističkog, i marksističkog pristupa klasnom društvu i kulturama (koji prihvaća neke temeljne postavke »mertonovske« škole »delinkventne subkulture« pedesetih), u drugoj fazi, uz dijalog s poststrukturalizmom i postmodernom (Hebdige, 1988., Morley i Chen, 1 996.), »birminghamska škola« prestaje biti sinonim istraživanja subkulture,„razvijajući teoriju artikulacije ili »vitalne strategije« (nasuprot »fatalnim«) mimo profiliranih adolescentskih subkultura kojima se bavila sedamdesetih i početkom osamdesetih godina. Punk je bio medijski pokopan, a Hebdige je napisao svoje »zbogom« studijama mladih općenito, i vlastitoj ideji *»subkulture, negacije* i *otpora* koja je izrasla s punkom, ostala s njim neraskidivo povezana, i s njim umrla«. (Hebdige, 1988., str. 8.) Ipak, kada Hebdigeovom pristupu i opširnim nastojanjima oko »bricolage« oblika značenjskih praksi danas upućuju kritiku (Gelder i Thorton, 1997.) smatrajući taj pristup »dijelom odgovornim za stanovitu mistifikaciju punka«, treba podsjetiti na to da je Hebdige pisao o punku u konkretnom trenutku njegova nastajanja i da je njegova analiza usmjerena na jezgru koja stvara stil, a ne na sljedbenike i najširu punkersku scenu, što je Hebdige i eksplicirao. Dakle, njegove se analize zasnivaju na konkretnim akterima, što Gelder ne vidi zbog ograničenosti trenutka »radikalne značenjske prakse« u početku punka, i zbog izostanka Hebdigeovog interesa za praćenjem subkulturnog života izvan »kreativne jezgre« i izvan (nakon) omeđenog razdoblja »početka«.

Post-subkulturne studije i »geografije kultura mladih«

»Post-subkultumim« možemo označiti široko područje istraživanja koje se na različite načine referira na pojam subkulture i koje započinje u drugoj polovici osamdesetih, djelomično potaknuto i glavnim akterima »subkulturne« paradigme, poput birminghamskih autora koji nisu više čvrsto inzistirali na svim svojim pojmovima i analizama koje su obilježile sedamdesete godine, lako su kritike započele unutar razdoblja dominacije koncepta »otpora kroz rituale« (pri čemu se ističe S. Cohenov predgovor novom izdanju njegove studije o moralnoj panici iz 1980.), u devedesetim godinama sve više autora, pristupajući fenomenu adolescentskih stilova života, mrežama odnosa i aktera opisivanih pojmovima subkulture, kontrakulture, »alternativnoga« i si., odbacuje mnogo elemenata koncepta birminghamskog centra, uključujući i sam pojam subkulture. Post-subkultumim ne nazivamo samo one pristupe koji se uspostavljaju u kritici prethodnih, ili samo one koji odbacuju pojam subkulture, nego sve one koji se i dalje bave sličnim fenomenima, napuštajući, nadopunjujući, mijenjajući ili radikalno odbacujući tradiciju »simboličkog razrješenja proturječnosti« i »dvostruke artikulacije« otpora, roditeljskoj i dominantnoj kulturi. »Post-subkulturno« formuliranje pristupa u dobroj mjeri znači »post-birminghamsko«, jer mnogi autori ne mogu izbjeći referiranje na pojam subkulture, ali po pristupu (kao i po predmetu) znače radikalno udaljavanje od teorijskog okvira unutar kojega su nastale studije o teddy boysima, modsima, rockerima, skinheadsima i ostalima. Za dio autora potreba novog pristupa je samorazumljiva zbog promjene same scene,

tipa aktera, gdje se dopušta valjanost ranijih teorija i istraživanja s obzirom na društvenu i subkulturnu scenu šezdesetih i sedamdesetih, ali se društvo i akteri životnih stilova devedesetih smatraju bitno različitim i zato uvjetom novih pojmova i perspektive. Nova perspektiva ne odnosi se samo na prihvaćanje postmoderne, nego i na one orijentacije, koje unutar područja u kojem još vrijede subkulturna definiranja, žele usmjeriti pozornost, primjerice na samu strukturu glazbe ili fenomen rocka kao »simboličke prakse«, »strukture učenja« i dubljeg zasnivanja značenja i kulturnih praksi u glazbom posredovanim životnim stilovima. To je dijelom nastavljanje i širenje tradicije koju je u birminghamskom centru za kulturne studije naglasio Paul Willis; Tia DeNora (1995.) podsjeća da je Willisov rad pokazao kako glazba nije bila samo reprezentativna za kulturu »bikera«, nego konstitutivna. Napuštanjem slike o »pasivnim slušateljima« otvara se prostor istraživanjima načina »kulturnih rezonancija«, nastavljanja posla oko razumijevanja »zvučnih učinaka« o kojima je, također unutar »birminghamske tradicije«, pisao Simon Frith (1983.). »Pretvaranje glazbene stvarnosti u društvenu«, kao pitanje do kojeg dolazimo pristupom glazbi u dimenziji stvaranja vremena, tijela i osnovice djelovanja, DeNora smatra problemom koji zahtijeva užu, »etnografski motiviranu pozornost glazbi« i njenoj ulozi u svakodnevnom životu ljudi. Jedan od oblika pozornosti glazbi (iako ne toliko etnografski) doveo je američkog »nastavljača« birminghamske tradicije, Grossberga, do širenja područja u kojem rock djeluje, kao i napuštanja dijela okvira koji je bio određen prevladavajućim, britanskim subkulturnim definiranjem i propitivanjem tog djelovanja. (Grossberg, 1984.)

Keith Negus, također utemeljujući svoje teze u radovima predstavnika birminghamske škole, u (sub)kulturnoj praksi i njenim tržišnim posredovanjima nalazi elemente

»produktivne potrošnje« i suprotstavlja se »binarnoj opoziciji kreativnosti i komercijalizacije«, manihejizmu koji prevladava u ideji »kooptacije«, ne želeći prijeći u ekstrem slavljenja potrošnje i potpunog preokretanja priče, što pripisuje Fiskeovu radu. (Negus, 1995.) Dobar sažetak i svojevrsno »završavanje« rasprave o verbalnom i neverbalnom, auralnom i vizualnom, gdje se, umjesto uobičajene jedne dihotomije križanjem navedene dvije, raspravlja o glazbi, govoru, slikama i pisanju, predstavlja Fornasov rad, iz kojega je jasno da polariteti (verbalno-neverbalno, vizualno-auralno, diskurzivnost-prezentacionalnost, simboličko-semiotičko, značenje-materijalnost, riječi-zvukovi, tekstualnost-izvedba) nisu tako razdvojivi kako to mnogima izgleda, i daleko su od apsolutnosti ili univerzalnosti. Zaključiti, nakon rasprave i dijaloga sa svim važnijim teorijama i pristupima u ovom području, da razlike teksta i glazbe nisu ni apsolutne ni irelevantne, nego procesualne, znači uputiti istraživanje na ljudsku interakciju i komunikaciju. U svjetlu Fornasovog doprinosa ovom radu, može se reći i »na etnografsku pozornost« prema onim akterima kojima je njegov zaključak o »glazbi koja je tekstualna i tekstu koji je muzikalan« dio svakodnevnog života i (sub)kulturne prakse.

Fornas, Lindberg i Sernhede (1995.) svojim djelom o rocku, mladima i modernitetu dobro ilustriraju jedan od puteva koji je, djelomično unutar birminghamske tradicije govora o subkulturi i »upotrebi« glazbe u stvaranju životnog stila, naglašavanjem i produbljivanjem problema glazbe i životnih posredovanja, vodio mnoge autore u napuštanje dijela birminghamskih koncepata, ili u njihovo komplementarno obogaćivanje drugim konceptima i teorijama. To je svojevrstan uvod, simboliziran novim orijentacijama, u »post-subkulturne« studije devedesetih. Fornas i suradnici pokušavaju otkriti »misterij« rocka, spajajući vlastite spoznaje i istraživanja psihoanalize, sociologije i filozofije

»kasnog moderniteta« s etnografskim pristupom, studijom o tri rock banda unutar njihovog konkretnog socioekonomskog i kulturnog prostora. Tri grupe motiva za rock djelovanja adolescenata su: kolektivna autonomija, alternativni ideali i narcističko uživanje. Sistemska racionalizacija i kolonizacija svijeta života proizvodi tenzije u sferama poput škole i stvara potrebu za autonomnim prostorima vršnjačkih grupa. Kolektivna autonomija ima veliku upotrebnu vrijednost za adolescente kasnog moderniteta koji se sreću sa sistemskim pritiscima, ona im omogućuje drukčije procese učenja kojima sami upravljaju, koji su dobrovoljni, spontani i neinstitucionalizirani. Alternativni ideali, s obzirom na sviranje rocka, govore o svojevrsnom »izlazu« iz situacije (školske, strukturne) za adolescente, čak o svojevrsnoj socijalnoj mobilnosti, kao i investiranju u kulturni kapital. Rock akteri, po mišljenju autora, mogu testirati norme kasne moderne na prilično demokratski i fleksibilan način. Narcističko uživanje (zadovoljenje, užitak ili »jouissance«) izvire iz sljedeća tri područja: Stvaranje glazbe omogućuje radost kreativnosti. Nadalje, glasnoća, ritam (beat) i zvuk glazbe tvore parametre koji omogućuju, i slušateljima i glazbenicima, privremeno raspadanje granica ega i »regresiju« u predverbalni, »narcisistički« oblik iskustva, osjećaj života i uključenost u cjelovitost vlastitog tijela, što ima i terapeutsku svrhu. Konačno, individualni »ja« (se/f) iskusio je snažno uvećanje u timskom radu (grupa) i odgovoru publike, lako su uočili prisutnost rizika zatvaranja individue u okvire grupe, u »ekstatički zatvor« u kojem se identitet ega ni intelektualni kapacitet ne može razviti, Fornas i suradnici smatrali su inzistiranje na tom riziku pretjeranim u svjetlu podrške koje eksperimentiranje novim jezicima rocka, uz iskustvo »samoproširenja«, pruža adolescentima u razvoju snažnog osobnog identiteta. »Rock je važan za odrastanje u kasnoj moderni, za inspiriranje otpora zahtjevima sustava,

i države tako i tržišta, i za obogaćivanje kvalitete kasnomodernog života.« (Fornas i sur. 1995., str. 254.) No, dok orijentacije na dublja i paradigmatski raznovrsnija proučavanja glazbe (kao i na druga, sve prisutnija posredovanja subkulturnog stila izvan područja glazbe) mnogim nastavljačima birminghamske tradicije (iz prve faze stvaranja, dok možemo doista govoriti o »školi«) nameće proširenje i djelomičnu promjenu teorijskog okvira, nastanak novog (sub)kulturnog aktera, »rave kulture mladih«, uzrokuje i novi val kritike dotadašnjeg pristupa, odlučnije odbacivanje koncepta subkulture, i obilježava »post-subkulturnu« usmjerenost većine studija koje se bave fenomenom adolescentskih kultura, svjetova, tipova afilijacija i životnih stilova u drugoj polovici devedesetih godina. Na teorijskoj razini taj je najnoviji val istraživanja obilježen dvjema bitnim dimenzijama: prvo, prisutan je veći utjecaj »klasičnih« postmodernih autora (uveli su ga, ali samo do određene granice, već Hali i Hebdige u svojoj »drugoj fazi«) poput Baudrillarda i Lyotarda, i drugo, prisutno je oživljavanje tradicije interakcionizma i čikaške škole, koja se, od statusa sporednog i na dio metoda ograničenog područja, uspostavlja kao cjelovitiji pristup suvremenim fenomenima »klupskih« i sličnih kultura mladih.

Steve Redhead (1990.) prepoznao je u reakcijama senzacionalističkih medija na pojavu aa'd-house glazbe specifičan način razmišljanja koji zapravo slijedi sociološku subkulturnu paradigmu sedamdesetih. Tako su tabloidi, akteri moralne panike, prikazivali aa'd-house fenomen kao još jednu subkulturu u lancu koji traje od pedesetih, čemu se Redhead suprotstavlja, ukazujući na kontradikcije takve periodizacije s obzirom na »imploziju« značenja i postmodernu perspektivu koja omogućuje govor o »smrti rock--kulture«, »neplodnom iščekivanju ili konstruiranju novog *punka»,* kao i regeneraciju pop/rock svijeta na način koji umjesto o njegovoj smrti govori o fenomenu upravo tipičnom za postmoderni život, lako i Redheadov pristup sadrži kontradikcije, njegova je namjera jasna - napustiti pojmove i kategorije koji onemogućavaju spoznaju dinamike, tržišnog posredovanja, stvaranja hiperrealnosti i procesa recikliranja i rekombiniranja raznovrsnosti rock/pop svijeta, ali se ne prepustiti postmodernim definicijama kojima nedostaje spoznaja »socijalnoga« danas, jer Redheadov pristup, uz prihvaćanje mnogih postmodernih koncepata koji se potvrđuju na primjeru rocka, ne može prihvatiti »nestajanje socijalnoga« i baudrillardovsko pretvaranje subjekta u »puki ekran«, lako dokumentira promjene u kulturnoj industriji, verificirajući hipotezu o hiperrealnosti, Redhead pokazuje kako »socijalno« nije nestalo, i predlaže svoje pojmove i periodizaciju poput »post-subkulturni pop«, »novi pop« i »postpolitički pop«. Važnijim od odabranih pojmova treba smatrati originalni doprinos Redheada fenomenologiji aktera i kulturnih praksi, koji uz mnoštvo »dokumentaristike« omogućuje svakom čitatelju i istraživaču vlastito pojmovno definiranje neupitnog materijala što ga je Redhead naslovio »tulumom kraja stoljeća«. (Redhead, 1990.)

Pojava rave kulture, profiliranje desetaka zasebnih pravaca na čijim se osnovama akcelerira nastajanje raznovrsnih klupskih »kultura ukusa«, masovnost tog fenomena i prepletanje dijela (manjeg) rave kulture s novim valom ekoloških, komunitarističkih i nomadskih životnih stilova, nametnula je nova propitivanja dotadašnjih koncepata. U istraživanju klupske kulture i ravea Sarah Thornton se nije oslonila na birminghamsku tradiciju koliko na Beckerovu, Goffmanovu i još stariju čikašku tradiciju pojmovnog raščlanjenja »hip« i »square« svijeta u definicijama situacija promatranih aktera. Također, Bourdieuove postavke o kulturnom kapitalu Thornton je iskoristila za osnovnu tezu

koja izvire iz samog istraživanja (auto)definiranja klupskih kultura, o prisutnom procesu stjecanja i gubljenja »subkulturnog kapitala« koji se dijelom poklapa (ili zasniva) s varijacijama tradicionalnog »hip« i »square« razlikovanja i samopozicioniranja aktera. Socijalna logika subkulturnog kapitala objelodanjuje se najjasnije u onome što »ne voli« ili »ne cijeni«, u onome što »naglašeno nije«, a ta spoznaja ilustrira i stalno samodefiniranje aktera spram »mainstreama« - tome je Thornton priložila podroban prikaz prisvajanja subkulturnog kapitala na sceni klupskih techno, house, i srodnih kultura, unutar klasičnog, višegodišnjeg, kvalitativnog istraživanja u kojem je autorica »sudjelovala i promatrala«, uočavajući različit odnos prema pojmu »mainstreama«. Taj se odnos pokazuje kao problematičan upravo razdvajanjem »subjektivizma« i »objektivizma« u znanstvenom pristupu, što u ovom slučaju znači razdvajanjem pogleda aktera na (konstruirani) »mainstream« i pogleda istraživača koji takav »mainstream« nigdje ne primjećuje usprkos istraživačkom trudu u tom pravcu. Tako iz naoko jedinstvenog »sudjelovanja i promatranja« za autoricu proizlazi jedan tip zaključaka utemeljen u sudjelovanju i prepoznavanju akterove definicije situacije, a drugi tip zaključaka (koji radikalno proturječi akterovoj definiciji, primjerice »mainstreama«) proizlazi iz promatranja, koje nastoji biti objektivno.

Studija o klupskim kulturama dobar je primjer »post-subkulturnog« razdoblja istraživanja, u kojem su napušteni okviri analize »otpora kroz rituale«, iako većina autora nije negirala otpor kao takav (nazivajući ga ponekad »bijegom«) niti je mogla negirati rituale. No, sve ono što je u dotadašnjem okviru naglašavalo vertikalnu sociološku sliku društva u pristupu subkulturama, mijenja se s obzirom na spoznaje o današnjim fenomenima i načinima oblikovanja »kultura ukusa« koje nisu jednoznačno determinirane klasnom strukturom.

Rave kultura privukla je niz istraživača koji su, s obzirom na područje, bili prisiljeni dovesti u vezu aktere i teorije, referirati se na dotadašnju britansku tradiciju istraživanja u kojoj je birminghamska škola dominirala. Tako Merchant i MacDonald (1994.) određuju pet dimenzija u kojima se vide razlike spram prijašnjih socioloških pristupa i interpretacija subkulturnih aktera:

1. Rave je postao masovni kulturni fenomen među mladima, za razliku od modsa, rockera, punkera, skinheadsa i drugih subkultura.

2. Rave nije u cijelosti niti u bitnom fenomen radničke klase. Otuda nije moguće konceptualizirati ga kao simbolički odgovor mladih radničke klase na materijalne nejednakosti, kao što su to birminghamske subkulturne studije činile za prijašnje grupe.

3. U odnosu na prethodnu točku, ne možemo protumačiti rave kao otpor kroz rituale, otpor dominantnim kulturnim oblicima u društvu. Tamo gdje se stvorio otpor, on je bio usmjeren protiv pokušaja zabrane i kontrole ravea, tražeći »pravo na party«. Rave kultura je bitno hedonistička, ona je zaokupljena zabavom i dobrim raspoloženjem, a ne mijenjanjem statusa quo.

4. Suprotno situaciji koja je prevladavala u subkulturama koje su opisali birminghamski autori, u rave kulturi žene nisu marginalne, tu ne dominiraju maskulinistički stilovi ponašanja i scena je etnički miješana.

5. Rave kultura ne uključuje lako prepoznatljive stilove odijevanja kao što su to bili oni koji se odnose na teddy boyse, punkere, rockere, modse i skinheadse. Rave kultura nije kao »gang-kultura«, ona je difuznija, neorganiziranija i nevidljivija.

Zbog navedenih obilježja, autori (kao Redhead i mnogi drugi) smatraju da se rave ne može interpretirati kao još jedna subkultura u nizu, a nemogućnost primjene prijašnjih

koncepata jedna je od ilustracija »post-subkulturnog« razdoblja u sociologiji koja se još uvijek bavi sličnim fenomenima, bez obzira na razlike u pojmovima. »Geografije kultura mladih« jedan je od pokušaja imenovanja područja u kojem se vidi promjena perspektive, pri čemu nestajanje samog pojma subkulture više govori o teorijskim preferencijama koje ciljaju na socijalno-strukturalnu sliku u pozadini pojma, a manje o prisutnosti (sub)kulturnih praksi, medijskih posredovanja, različitih oblika identifikacije, stvaranja individualnih i grupnih identiteta u svijetu adolescentskih životnih stilova potkraj stoljeća.

U tom svijetu moguće je otkriti i »subkulturnost«, pa i druge fenomene i procese nekad nazivane »otporom kroz rituale«, kao i neupitne pomake, posebno kad je riječ o ženskim akterima i smanjenom utjecaju maskulinizma na nekim scenama. Sociologija nije »post-subkulturnim« razdobljem izgubila predmet (subjekte) istraživanja, a dobar dio »promjene perspektive« omogućit će bolje razumijevanje fenomena koji još uvijek može biti iskazan i starim pojmovima, pri čemu se »presudne razlike« teorijsko-metodološkog okvira izražavaju u istraživanju, dakle u životu aktera o kojima je riječ.

II. dio

SUBKULTURE U HRVATSKOJ

Uvod

Nastanak subkulturnih stilova i identiteta u Hrvatskoj i nastanak socioloških teorija i istraživanja, koje se tim fenomenom bave, ne događaju se u sličnom vremenskom razdoblju - trebalo je proći petnaestak godina postojanja raznovrsnih, većih i manjih »scena«, da bi se pojavili prvi sociološki zahvati u subkulturnu stvarnost tih scena, njenih individualnih i grupnih aktera. To ne znači da je našu sociologiju mimoišlo širenje »duha šezdesetih« u različita područja života, ili da niz listova i publikacija (od omladinskih, podzemnih, često niskotiražnih, do etabliranih tjednika ili čak podlistaka televizijskih programa) nije popratio zbivanja na sceni široko shvaćene »rock kulture«. Suprotno tome, zbivanja s kraja šezdesetih imala su odjek, praćen autentičnim djelovanjem različitih aktera, i u našoj sredini, kako u području društvenih sukoba, u kojem se za svoju ulogu izborio studentski pokret, tako i u području »kulture mladih« i nastajuće diskografske i srodne domaće indu-

strije. To znači da već početkom sedamdesetih imamo specifičnu »scenu« na kojoj se miješaju studentska gibanja, razne publikacije u kojima postoji potpuna recepcija svjetskih kulturno-političkih inicijativa, nastajanje domaćih aktera u širokom spektru od akademskih, umjetničkih, političkih, do onih koji prihvaćaju (i stvaraju) nove stilove na široj sceni »kulture mladih«, uz koju će sve više u sedamdesetim godinama rasti i tržište ploča, nosača zvuka uopće. U sociologiji, Ivan Kuvačić (1979.), uz analize studentskih pokreta, pozornost poklanja i grupacijama koje se odjećom i načinom života razlikuju od dominantne kulture, koristeći ponekad (u raspravi o studentskom pokretu u SAD-u) primjere i pristup tipične za subkulturnu problematiku i raspravu koja se i na samoj subkulturnoj sceni vječno vodi o »onima koji pristupaju nekom pokretu iz pomodarstva« i koje je »lako prepoznati zbog pozerstva i želje za publicitetom« te onih »čija je odjeća i ponašanje samo vanjski izraz dubljeg moralnog i intelektualnog prijeloma«. (Kuvačić, 1979., str. 123.) Također, Drakulić (1973., 1980.) raspravlja o pojmovima kontrakulture i subkulture, o počecima mistifikacije upotrebe droga. U filozofskim i sociološkim časopisima pojavljuju se tekstovi koji, bez obzira na interpretaciju, donose strukturu pobune i »velikog odbijanja« s kraja šezdesetih, opisujući fenomen svjetskog omladinskog protesta. Prevedeni su ključni autori (Roszak, kasnije i Hebdige, Frith, Brake) i ne može se reći da osnovni okvir poznavanja i proučavanja problema i pojmova subkulture nije prisutan. No, naša sociologija sedamdesetih godina, osim sitnih iznimaka, nije stvarala studije o domaćoj sceni (sub)kulture mladih, a onaj dio te scene koji se oblikovao mimo studentskih pokreta i političkih inicijativa ostao je većinom neproblematiziran. Kultura mladih i sve veća uloga rock glazbe u posredovanjima stila i identiteta u domaćim radovima bili su obično povezivani sa studentskim pokretom ili sa svjetskim kretanjima na modnim i širim pozornicama adolescentskih stilova života. Sociološki tekstovi sedamdesetih i početkom osamdesetih najčešće su u tom kontekstu spominjali studentski pokret i novu ljevicu, posvećujući subkulturi, kontrakulturi i kulturi mladih manje pozornosti, posebno ako stoje izvan konteksta društvenih pokreta i društvene promjene. U tom je smislu kraj sedamdesetih svojevrstan izazov i moguća prekretnica u pristupu. Tada nastaju, i na javnu scenu dijelom konfliktno stupaju, subkulturni akteri koje nije lako smjestiti u dotadašnje kategorije određene odnosom prema pokretu, promjeni ili karakteru društva. Još ih je teže bilo smjesliti u kontekst postojećih (službenih i neslužbenih) političkih čimbenika. Nuslaje scena (čiji su počeci prisutni već potkraj šezdesetih) koja je naglašeno adolescentska, nepolitična[10], vezana uz glazbu, »slobodno vrijeme« i različite životne stilove. To je jedan od glavnih razloga zašto ovaj rad počinje s krajem sedamdesetih, ne želeći stvoriti dojam kako tek tada počinje subkulturni život u Hrvatskoj, ali želeći naglasiti odvojenost, svojevrsnu izoliranost (posebno manifestnu i eksplicitnu) problema »šminkera i hašomana« od dotadašnjih društvenih pokreta i neizbježnih političkih interpretacija takvih pokreta u okviru publicistike i društvenih znanosti. Mit o jedinstvenosti »socijalističke omladine« nije bio narušen prvi put u tadašnjoj Jugoslaviji, niti je konflikt imao obilježja

[10] Na ovom mjestu treba se podsjetiti specifičnog značenja pojma političnosti u uvjetima jednopartijskog sustava, zato što mnogi oblici izražavanja, od odjeće, glazbe i držanja do eksplicitno izražene nepolitičnosti, mogu postati politični za predstavnike službene kulture društva, a to se i dogodilo mnogim akterima rock kulture, kad je stvarna nepolitičnost zapravo postala politična za one koji su mogli podnijeti i dopustiti samo jedan, propisani oblik političnosti za mlade graditelje samoupravnog socijalizma. No, treba spomenuti i kasniju širu toleranciju »prosječne« i nepolitične rock kulture, koja se zamjenjivala netolerantnošću i cenzurom svaki put kad bi tekst neke pjesme prešao granicu dopuštenoga.

težih sukoba i demonstracija kakve je društvo već poznavalo, ali je specifičnost sukoba između »hašomana« i institucija društva, naoko banalnim povodom prvi put u širu javnost prenijela slike podjela i životnih stilova adolescenata, koji su uzmicali klasičnim političkim definicijama o lijevom i desnom, na određen način plašili dominantnu kulturu izgledom (s čime je u vezi i djelomično miješanje spolnih uloga u tradicionalnoj slici roditeljske kulture), problemom droge i »pasivnosću« koja se protezala od slike pasivnosti za zadatke socijalističkog društva do slike pasivnosti prema životu kao takvom.

Drugi razlog, zbog kojeg je kraj sedamdesetih uzet kao početak ovog rada prepoznaje se u nastajanju masovnije rock kulture (kojoj počeci sežu mnogo ranije), s domaćim akterima koji pune velike dvorane, sa specijaliziranim rock časopisima i svojevrsnom institucionalizacijom »rock kritike« u medijima, s tržištem ploča i profiliranjem glazbenih tako i subkulturnih stilova. Pojam »rock kulture« je širok. Pogledamo li pažljivije, uočit ćemo da obuhvaća područje u kojem se sreću i raznovrsne subkulture i akteri »alternativne scene« i onaj dio mladih koji ne pripada izražajnijim subkulturnim stilovima i kojega obično uopćeno nazivaju dijelom »kulture mladih«. »Rock kultura« danas obuhvaća i više roditeljskih generacija, dobnih skupina, obilježavajući etabliranu kulturu barem koliko i subkulturu, dovodeći na vlast predsjednike SAD-a i Velike Britanije.

Treći razlog je vezan uz metodologiju, što ovdje označava pokušaj revitalizacije sudjelovanja i promatranja, osobnog iskustva iz subkulturnog svijeta, zbog čega navedeni vremenski period omogućuje autoru da lakše, na osnovi osobnih poznanstava i veće ili manje uključenosti u život subkultume scene o kojoj je riječ, sakupi podatke potrebne za rekonstrukciju osnovnih obilježja subkulturnih stilova i identiteta.

U našoj sociologiji, u posljednjih dvadesetak godina, nema ni pet važnijih knjiga koje bi bile zasnovane na sociološkom istraživanju kvalitativnog podrijetla, poput onih koje nazivamo i »socijalnim monografijama« iz doba čikaške škole i koje bi, uz druge metode i izvore podataka, koristile različite razine sudjelovanja i neposrednog promatranja fenomena, upoznavajući u potpunosti (ili, što je više moguće) akterovu definiciju situacije, kao i cjelokupan svakodnevni život. Takva situacija je donekle razumljiva ako uvažimo poznati kontekst nastajanja znanosti i trajni kompleks mnogih društvenih znanosti koje bi u egzaktnosti, empirijskoj provjerljivosti i ostalim poželjnim atributima znanstvenog pristupa, željele što više sličiti prirodnim znanostima. Dominacija, s jedne strane makro teorija, a s druge strane empirijskih istraživanja, u kojima je anketa apsolutno vladajuća metoda, također obilježava najveći dio razvojnog puta domaće sociologije. To je pridonijelo razumijevanju socijalne strukture i odnosa većih društvenih grupa, izradi kvalitetnih studija o stavovima ili urbanističko-prostornim cjelinama, perspektivama razvoja itd., ali je ostavilo po strani svijet života malih grupa, subkulturu, kontrakulturu, alternativnu scenu. Po strani su ostali i brojni životni, subkulturni stilovi koji su povezani s jasnim identifikacijskim procesom u kojem pojam, primjerice, heavy metala (punka, housea, svejedno) igra presudnu ulogu i upućuje na niz tjelesnih, neverbalnih, kao i jezičnih, odjevnih i drugih obrazaca, na strukture osjećaja i želja, na slike, vrijednosti, i konačno ponašanja u svakodnevnom životu individualne i često grupne identifikacije adolescenata. Životni stil, u čijem konceptualiziranju uvažavamo samog aktera i njegovu definiciju situacije, uz dosadašnje spoznaje o subkulturi mladih i načinima posredovanja i oblikovanja stila i individualnog/grupnog identiteta, ne može biti dovoljno naznačen niti objašnjen pozivanjem na neku

opću odrednicu poput »dokoličcirenje, potrošnja i pomodarstvo« ili, u vezi s tim, »hipomaničnost«, kako su to učinili Fulgosi i Radin (1982.) u svom istraživanju »stilovaJLivota zagrebačkih srednjoškolaca«. To je istraživanje obavljeno iz drukčije perspektive, koja ne vidi postojanje životnog (subkullumog) stila hašomana, šminkera ili štemera upravo u razdoblju u kojem je scena adolescentskih stilova postala poznata široj javnosti zbog protjerivanja hašomana iz »Big Bena«. No, osim »tvrdog« pristupa, kakav demonstrira »multivarijantna psihografska analiza ponašanja«, gdje je praćenje pop i rock glazbe uzeto kao jedan od 23 faktora, indikatora životnih stilova, ali se dalje o tom skupu varijabli ne raspravlja, posebno zato što »pokriva prilično usko područje ponašanja«, nema ni drugih pokušaja u tadašnjoj sociologiji i srodnim znanostima, koji bi zahvatili u stvarnost »omladinskih plemena« u Hrvatskoj. (Ili, u stvarnost onih »stilova života zagrebačkih srednjoškolaca« koje zagrebački srednjoškolci smatraju svojim stilovima.)

Iz Kuvačićeva razmatranja odnosa znanosti i društva (Kuvačić, 1977.) jasno je kako umjetnost može biti instruktivna za sociološke studije, a posezanje za literaturom koju se teško može svrstati u »znanstveni pristup« posebno je razumljivo u slučaju nedovoljno poznate problematike, kada sociolog može naći relevantne podatke u raznovrsnim oblicima ekspresije; »pisma« poljskih migranata već su ušla u sociološku »klasiku« (Thomas, Znaniecki). Fanzini, kao tipičan primjer mikro-medija, mogu sociologu subkulture biti veoma važni, ako ne i ključni u istraživanju (post)punkerskog senzibiliteta devedesetih.

Jedna većinom neprimijećena knjižica »San/c *nije katedra«* Mirjane Heged (1 982.) primjer je teksta u kojem je, uz punu introspektivnu, osobnu, impresionističku sliku, lako moguće odčitati mjesta zanimljiva svakome tko želi nešto znati ili istraživati o kulturološkom okviru političkog i

socijalnog organiziranja mladih unutar službene kulture i tada jedine službene organizacije mladih ljudi (SSO)". Autorica je diplomirala sociologiju i jedno ljeto provela radeći za šankom u poznatoj »političkoj školi« omladinske organizacije u Fazani. U obliku pisama prijateljici iznijela je svoja zapažanja i naznačila mnoge elemente i karakteristike ponašanja grupa i pojedinaca, njihovog ophođenja i onih aspekata jezika i svakodnevnog života koji su joj bili pred očima, većinom s druge strane šanka, i u školi općenito. Karijere i socijalna mobilnost kroz SSO zanimljiv su fenomen s obzirom na vrijednosti i socijalni status, kao i druge aspekte napredovanja u organizaciji koja je često, zbog piramidalne logike i transmisijske uloge u odnosu na tadašnju vladajuću partiju, morala biti konzervativnija od onih koji stoje više u hijerarhiji. Upravo će odnosi grupa i inicijativa na tragu »novih društvenih pokreta« s tom organizacijom zaoštriti pitanja svrhe i pokazati legitimacijske probleme koji se više (u drugoj polovici osamdesetih) nisu mogli sakrivati niti rješavati, osim promjenom odnosa, kao što se dogodilo u Sloveniji. (O tome će biti više riječi u poglavlju o odnosu subkulture i novih društvenih pokreta.)

Od socioloških radova koji su nam značajni za proučavanje subkulture (a takvih radova u Hrvatskoj i drugim republikama tadašnje države nema baš mnogo) treba izdvojiti teoriju Gregora Tomca (Tome, 1 988., 1 989.), istraživanje neformalnih grupa mladih u Beogradu (Joksimović i sur. 1 988.) te početak istraživanja u Hrvatskoj (Buzov i sur. 1989., Lalić, Leburić, Bulat, 1991.)

Gregor Tome (1988.) analizira raznovrsne omladinske pokrete koristeći tri ključna pojma: subkultura, subpolitika i kontrakultura. Subkulture razvijaju specifične obrasce stvaralaštva i životnih stilova, provodeći većinu vremena

Savez socijalističke omladine

u svojim neformalnim i vršnjačkim grupama, u svojevrsnim »enklavama društvene stvarnosti, koje se suprotstavljaju ili su jednostavno paralelne dominantnim kulturnim orijentacijama odraslih«. Subpolitički pokreti ne dovode u pitanje temeljne vrijednosti dominantne kulture, nego sredstva za postizanje ciljeva, onaj raskorak proklamiranoga i stvarnoga u društvu koji je, u Tomcovoj teoriji, rezerviran za studentski pokret kao tipičan primjer subpolitike. Kontrakulture pokušavaju ujediniti subkulturu i subpolitiku, one kombiniraju politički radikalizam sa subkulturnim životnim stilovima, smjerajući prema nekom tipu kulturne revolucije. U doba prije Drugoga svjetskog rata, u Sloveniji, Tome prepoznaje »Preporod« kao primjer subpolitičkog pokreta, jazz pokret kao primjer subkulture i SKOJ kao kontrakulturni akter. Nakon rata, jazz, i rock'n'roll koji se priključuje, ostaju primjeri subkulture, dok pokret mladih oko časopisa Perspektive i kazališne grupe Oder 57 predstavlja autonomnu kontrakulfuru, a studentski pokret subpolitiku. U osamdesetim godinama, tipičan primjer subkulture jest punk pokret, subpolitiku Tome nalazi u novim društvenim pokretima, a kontrakulturnim smatra primjer djelovanja Laibacha i NSK.

Beogradsko istraživanje (Joksimović i sur. 1 988.) uzima neformalne grupe mladih za svoj predmet, što ukazuje na sličnosti i razlike spram pojma subkulture, gdje su neke neformalne grupe lako uključive u subkulturnu stvarnost (primjerice, punkeri) dok je neke druge grupe koje su bile predmet istraživanja teško nazivati subkulturnima. Dobro je uočeno da subkulturi mogu pripadati i pojedinci, oni koji nemaju svoju neformalnu grupu ali se na različite načine (stilski) identificiraju sa širim plemenom. U istraživanje su uvrštene sljedeće neformalne grupe: punkeri, šminkeri, nogometni navijači, transcendentalni meditanti, pripadnici

Savez komunističke omladine Jugoslavije

malih vjerskih zajednica, ozonci (slušatelji posebne radio emisije), te zaljubljenici u kompjutore. Zanimljivo je da i šminkeri i punkeri, po mišljenju autora istraživanja, pripadaju grupama koje su okupljene oko glazbenih interesa i preferencija, iako se unutar same studije navodi niz konkretnih primjera koji naglašavaju šminkersku fokusiranost na modu, pojavnost i svojevrsnu nedeterminiranost glazbom. Ipak, istraživanje pokazuje vezanost šminkera uz glazbu, navodeći neke grupe i glazbene stilove koje u Hrvatskoj poznajemo iz drukčijeg, alternativnijeg, zapravo rock subkulturnog konteksta. Do zabune može doći ako se ne uzme u obzir vrijeme istraživanja, jer nastajanje punk i *new wove* stila prisutno je krajem sedamdesetih, uz postojanje šminkera iz tog perioda kao zasebnog stila, a beogradsko istraživanje rađeno je gotovo deset godina kasnije. Zbog toga se čitalac ne smije čuditi što se u opisu šminkerskog stila spominju i bendovi poznati iz dimenzije posredovanja drukčijih, ne-šminkerskih subkulturnih identiteta, lako svojevrsna vezanost »nevv vvave« glazbe (zapravo aproprijacija novovalnih sadržaja od brojnih aktera, stjecatelja (sub)kulturnog kapitala) uz specifične šminkerske krugove, nije bila nepoznata u Zagrebu, ostajući na razini punkerske (ili hašomanske) kritike dijela »novovalnih« aktera, upravo postojanje »pravih šminkera« krajem sedamdesetih (ili, po percepciji sudionika: »klasičnih«), čini ove kritike upućene novovalcima više »svađom u familiji« nego konačnim smještanjem nekog aktera izvan šire rock kulture. Deset godina odmaka od prvih punkera, od specifičnog razdoblja rock-kulture, koja je visoki stupanj fragmentacije doživjela i prije pojave punka, omogućuje razumijevanje šminkerskog prisvajanja »alternativnih« bendova, kao i spoznaju sve različitijih načina posredovanja šminkerskog, ali i ostalih stilova.

Uz život pripadnika neformalnih grupa, u istom istraživanju značajan prostor posvećen je obiteljskom životu

mladih (od materijalno-egzistencijalnih uvjeta života i odnosa roditelja i djece, do političke socijalizacije mladih u obitelji) kao i analizi stajališta mladih prema drugim oblicima neformalnih okupljanja i djelovanja (peticije, grafiti, štrajkovi, novi društveni pokreti). Krajem osamdesetih, u Beogradu su izašla i 4 broja časopisa *Potkulture,* u kojem su objavljivani prijevodi ključnih tekstova o subkulturi, kao i domaći autorski radovi o punku, komunama, simbolima kontrakulture, represivnim obrascima spolnih uloga i drugim bitnim temama subkulture, društvenih pokreta i životnih stilova.

U Hrvatskoj, neki radovi i istraživanja grafita (Kritovac, 1989., Kale, 1989., Perasović, 1989., Lalić, Leburić, Bulat, 1991.) i istraživanja nogometnog huliganizma (Buzov i sur., 1989., Lalić, 1993.) predstavljaju prve sociološke studije o domaćim subkulturama ili aspektima subkulturnog života, i tako, makar donekle stidljivo[13], tvore početnu osnovu za kasniji pristup urbanim plemenima u Hrvatskoj. U većini tekstova postoji sličnost oko upotrebe pojmova; negdje se upotrebljava pojam dominantne kulture, negdje dominantnog kulturnog sklopa, a razlikovanje subkulture, kontrakulture i neformalnih grupa uglavnom prati već poznato definiranje koje su ponudili Roszak, Hebdige, Brake i drugi bitni autori s ovog područja. Nakon tih radova, nogometni huliganizam počeo se promatrati i iz druge perspektive, ne samo sociologije sporta nego i sociologije subkulture, a grafiti kao specifičan »subkulturni izlog« označili su jedno od prvih domaćih socioloških gostovanja na terenu subkulture mladih. U toj knjizi (Lalić, Leburić, Bulat, 1991.) progovorili su svojim jezikom, i sami subkulturni akteri, autori grafita, upozoravajući nas na vrijednost »djira« i »ekipe«, odnosno subkulturnog stila i osjećaja pripadanja, i to kroz individualni govor koji objašnjava sam čin ispisivanja grafita.

Riječ je prije svega o izoliranim primjerima, koji ne proizlaze iz neke škole, šireg istraživačkog tima ili barem nekog većeg projekta koji bi obuhvaćao problem subkultura u cjelini, uključio niz suradnika i započeo istraživanje na području Hrvatske, a određena »stidijivost« se ogleda i u neproblematiziranju paradigme iz čijeg okrilja preuzimaju osnovne pojmove.

O pristupu problemu ovoga rada

Subkulture mladih predstavljaju fenomen kojem je, s obzirom na dinamičnost i uronjenost u svakodnevni život kao polje izražavanja stila i identiteta, nužno pristupiti kvalitativno i uvažavati »akterovu definiciju situacije«. No, s obzirom na brojnost stilova i dugo vremensko razdoblje koje se u ovom radu obraduje, bilo je nemoguće sve zasnovati na sudjelovanju i promatranju. Nažalost, sociološko istraživanje koje bi obuhvatilo sve subkulturne stilove 1 cijelu Hrvatsku nikad nije zaživjelo, osim parcijalnih i manjih istraživanja o nogometnom huliganizmu ili grafitima, u Zagrebu i Splitu. Stoga je ovdje riječ o pokušaju rekonstrukcije barem većine »općih« subkulturnih stilova koji su se pojavljivali u posljednjih dvadesetak godina na više ili manje vidljivim scenama naših urbanih središta. Informacije i spoznaje o subkultumom životu jednim dijelom stižu iz tih nekoliko manjih, »klasičnih« socioloških istraživanja, a nekoliko puta nagoviještena mogućnost financiranja, bez obzira što nije ostvarena, okupila je osamdesetih godina grupu zainteresiranih istraživača koji su pokušali, preliminarno, »snimiti scenu«. Iz tog perioda, bez obzira što je riječ o pripremi terena za istraživanje koje nikad nije uslijedilo, ostao je niz spoznaja i neobjavljenih (najčešće niti adekvatno zabilježenih) hipoteza, koje dovode u pitanje dobar dio dosadašnjeg sociološkog govora o subkulturi. Naime, sve bolje poznavanje subkulturne scene nametalo je zaključak o dva procesa; jedan je potvrđivao utjecajne

teorije, a drugi ih odbacivao. Jednim dijelom to se dogodilo zbog našeg tadašnjeg nepoznavanja cjelokupnog rada L. Grossberga koji je upitnima učinio profilirane subkulturne identitete poznate iz britanske sociologije, i taj model prikazao u najmanju ruku nedostatnim za analizu subkulture, zapravo rock-kulture i afektivnih saveza u američkim uvjetima. S druge strane, nepoznavanje tog argumenta nije nas spriječilo u zaključivanju na osnovi podataka i informacija o domaćem subkulturnom životu, jer naše preliminarno snimanje scene (čije smo dijelove dobro poznavali i prije najavljenog istraživanja) nije započelo gotovim konceptima i pripremljenim kategorijama u koje se naš promatrani akter mora nekako uklopiti, poštovali smo temeljne propozicije dobrih kvalitativnih istraživanja koja dopuštaju da ih zbilja usmjeri, opovrgne, nauči nečemu. (Naravno, i klasično empirijsko istraživanje kojem je kvantifikacija presudna i obavezna implicira mogućnost napuštanja hipoteze, i to jasnim mjerilom, no ono što se mjeri ovisi izravno o teorijskoj konceptualizaciji, o operacionalizaciji ključnih pojmova, a ti pojmovi su fiksni i tek sljedeće istraživanje može započeti promjenom pojmova, odnosno promjenom sadržaja za operacionalizaciju.) U istraživanju subkulture, u sudjelovanju u svakodnevnom životu subkulturnih aktera, od samog početka možemo napraviti grešku vlastitog »predznanja« i neke kategorije (u našem slučaju »zajedničke nazivnike« poput punkeri, metalci, darkeri, navijači itd.) smatrati neupitnima, podvodeći slaganja i odstupanja zbilje pod taj neupitni kategorijalni aparat za koji nam se, štoviše, čini da proizlazi iz života samih aktera kojima se bavimo. Ipak, bez obzira na našu spremnost da ne očekujemo poklapanje obrazaca poznatih iz sociologije subkulture, uočen je jedan poznati proces. To je proces subkulturalizacije, koji se odvija po poznatim stazama glazbenih žanrova, omladinskih pokreta i životnih

stilova, ali često do nepoznatih ili brzo promjenljivih detalja, naglašavajući dinamiku subkulturnog svijeta i, još uvijek, mogućnost govora o punkerima ili metalcima (zajedničkim nazivnicima) obavezno smještajući ih u konkretan prostor i vrijeme, u etnografsku, konkretnu cjelinu života urbanog plemena. Takav imperativ omogućuje da se uvidi različitost nekog drugog urbanog plemena koje svoj identitet posreduje *istim zajedničkim nazivnicima,* ali, u kombinaciji sa značajno drukčijim naglascima u svakodnevnom životu, zabranjuje sociologu sljepilo poistovjećivanja. U klubovima, kafićima, parkovima, na parkiralištima, stadionima i brojnim drugim javnim (i tajnim) okupljalištima, susretali smo mlade ljude koji su svoj identitet posredovali glazbom i širim sklopovima glazbe, držanja, slenga, izgleda i vrednota, spojenih u prepoznatljivi životni stil. Jedan dio njih, u deskripciji utjecaja ili historije utjecaja koja se može odčitati na pojedinim odjevnim predmetima i njihovoj rekontekstualizaciji, upotrebljavao je opće pojmove, detaljno razrađene, koji su se poklapali sa uobičajenim određenjima, ali nikad ne ostajući na nivou, primjerice samo »punka«, »gothica« i si., nego specificirajući bendove, ploče ili nazive podstilova (poput »Oi punk«, »psycho-billy« ili »od njih samo prve dvije ploče, ostalo je sranje« itd.) precizno omeđujući polje vlastite strukture osjećaja; kombinirajući bendove, pojedine ploče iz različitih faza nekog glazbenog pravca, odjeću i drugo, tako da se točno zna zbog čega je nešto tu i kako se može i »nespojivo« u životu spojiti. Bilo da se radi o punkerima koji su imali image prvih punkera (dakle barem deset godina kasnije) ili o hard-coreovcima, ili nositeljima rockabilly stila (gdje je netko, recimo, gorljivo branio samo psycho-billy, »ograđujući se« od ostalih), ili nekoj od mnogobrojnih kombinacija s više ili manje vidljivim vanjskim znacima pripadnosti, svima je bilo zajedničko poznavanje općih odrednica (punk, metal, dark itd.) i

praćenje fragmentacije tih odrednica, vezivanje vlastitog opredjeljenja u životu za »sitne nijanse«. Te »sitne nijanse« očigledno su dovoljno krupne da uzrokuju promjene u izgledu, ponašanju, prijateljstvu, i omoguće specifičnu auto-refleksiju, percepciju vlastitog stila i stilova drugih, više ili manje udaljenih grupa. Ovaj proces subkulturalizacije nije, naravno, tekao kao u V. Britaniji ili Americi, ali je zadržao mnoge sličnosti; neke od izjava o vlastitom opredjeljenju, recimo za speed ili death metal, za hard core, za garažni rock, za noise, za dark-industrial, za specifični crossover x i y pravca, ili brojne druge varijante, sadržavale su pojmove identične onima koje upotrebljava rock-kritika domaćih i stranih časopisa, etabliranih, kao i potpuno podzemnih. Ne samo to, nego su neki od aktera odgovarali u potpunosti obrascima poznatim iz britanske (birminghamske) sociologije subkulture. Cak i kad su bili u potpunosti prožeti »zagrebačkim«, »splitskim« (ili, lokalnije, dugavljanskim ili kmanskim) kontekstom, akteri subkulturnih stilova druge polovice osamdesetih u Hrvatskoj mogli su služiti kao primjer u udžbeniku sociologije, ilustriran fotografijom ideal-tipskih modela punkera, metalaca (sa svim razlikama koje dijele podstilove), darkera, nogometnih huligana, rockabillycara i drugih, uključujući i »crossover« modele sa odčitljivim osobnim i grupnim historijatima svake intervencije u zvuk, odjeću, sleng, image općenito. Međutim, na djelu je bio i jedan drugi proces, ili možda drukčija posljedica istog procesa subkulturalizacije i tribalizacije mladih. Ta druga strana, koja je po definiciji običnom vanjskom promatraču nevidljiva, uočena je preliminarnim snimanjem scene u drugoj polovici osamdesetih (kada je grupa, većinom mlađih istraživača, aktivno očekivala početak istraživanja koje nije nikad započelo) ustrajnim boravkom na okupljalištima mladih, u zonama subkulturne prakse, i na mjestima koja nisu nikakva okupljališta niti od prije

prepoznatljiva subkulturna mjesta, ali ponekad praksom aktera to privremeno postaju. »Druga strana« slike o profiliranim subkulturama i »hodajućim osobnim kartama« odnosi se na velik broj mladih koji ne dokazuju svoju subkulturnu pripadnost vanjskim, uočljivim obilježjima. Oni mogu dijeliti zajednička mjesta s onima koji izgledaju više ili manje prepoznatljivo, a mogu i stajati samostalno u stalno mijenjajućim mapama subkulturnog gradskog života. Odjeća može biti potpuno obična, dakle zaobiđena kao sredstvo izraza, ili pak »namjerno nekompatibilna« ali neki drugi elementi, poput glazbe, slenga, sudjelovanja u ritualima, mogu naglašavati pripadnost nekom urbanom plemenu u većoj mjeri nego što to »mora« biti slučaj s vizualno lako odčitljivim akterima. Također, vanjski izgled ne mora ništa govoriti o dinamici, stupnju uključenosti pojedinaca u djelatnosti scene o kojoj je riječ. Ovdje ne postoji samo jedan model odstupanja od obrasca birminghamske sociologije subkulture, niti je odustajanje od odjeće ili frizure dovoljno samo zabilježiti pa reći »to su također subkulture mladih, koje pod pritiskom sredine (recimo policijske racije i zaustavljanja) biraju neutralnost ili svojevrsnu »kamuflažu« vanjskog dijela imagea, a sve drugo ostaje isto«, bez obzira što je i to dio stvarnosti, jedna od potvrđenih opcija subkulturnih aktera. Takvo je zaključivanje nedovoljno zbog mnogih dimenzija, širih razmjera »nepoštivanja« socioloških obrazaca u životu sudionika subkulturalizacije u Hrvatskoj. Upotreba skupnog imena implicira određeni kolektivizam. Kolektivizam, pritisak grupe na pojedinca, svojevrsno nasilje škvadre ili ekipe nad individualnim odstupanjem od zajedničkih obilježja u vlastitoj neformalnoj grupi, njegovanje uniformnosti, sve je to zabilježeno i poznato, predstavlja dio znanja o subkulturi mladih (i starih). Međutim, individualizacija koja ne negira nečije pripadanje sceni, na djelu je od početka u rock (sub)kul-

turi i prisutna je, u specifičnoj interakciji individualnih i grupnih aktera (i njihovih identiteta), jednako kao i procesi naglašavanja uniformnosti izgleda i vrijednosti grupe. To je ta »druga strana«. Individualna pozicija koja koristi subkulturne predmete, utjecaje i tradicije, stalno izlazeći izvan uobičajenih interpretativnih okvira. Više puta se dogodilo da istraživači sudjeluju u ritualima i svakodnevnom životu urbanih subkulturnih grupa, da provedu niz večeri u parku ili diskoteci, uviđajući golemo značenje punka, metala, gothica ili huliganizma za objašnjenje životnih stilova i središnjih preokupacija, i da istovremeno ne mogu upotrijebiti niti jedan od tih termina za deskripciju individualnih ili grupnih identiteta aktera o kojima je riječ. Izjave britanskih subkulturnih mladih, koje je u svom dokazivanju postmodernog značenja stila sakupio Muggleton (2000) i koje pokazuju individualnost i nesvodivost aktera na skupno ime poput punka, metala, darka itd., mogle bi biti i zagrebačke, riječke ili splitske, jer upravo takvu šarolikost individualnih identiteta izgrađenih na osnovi dotadašnjeg naslijeđa subkulturnih pokreta primijetili smo još osamdesetih u Hrvatskoj. Lepeza aspekata individualizacije je široka, ona uključuje brojne primjere: od individualnog miješenja stilova ili barem naglašavanja osobnih izbora unutar nekog stila, preko sljedbeničke ili autorsko-stvaralačke pozicije u rock kulturi mimo def i ni rl j i vih obrazaca subkulturnih kolektivnih identiteta, sve do odabiranja elemenata iz profiliranih, često jako različitih ili čak suprotstavljenih urbano-plemenskih pripadnosti radi stvaranja zasebnog i osobnog stila. Također, proces individualizacije subkulturnih identiteta možemo pratiti u području škvadri i ekipa, gdje postoji prihvaćanje različitih profiliranih opredjeljenja unutar jedne škvadre, ekipe, grupe prijateljica i prijatelja, a to se sve odvija u zoni koja nije tim procesima ništa izgubila od svoje subkulturnosti. Jedan dio aktera svjesno se trudio

izbjeći uniformnost i laku prepoznatljivost koja za pojedinca predstavlja opterećujuću općenitost. Spoznaja procesa individualizacije u svim njegovim aspektima nalaže odbacivanje determinirajućih kolektivističkih obilježja u pristupu subkulturi. Upravo zato se, tijekom konkretnog etnografskog iskustva, nametnula ideja o potrebi odbacivanja skupnog imena kao takvog, barem u sociološkoj analizi koja zna o čemu govori. Upotreba bilo kojeg određenja poput punk, metal, hard-core, rockabilly, dark/gothic, uključujući i kombinacije i crossover varijante, postala je nedostatna za stvarno razumijevanje brojnih aktera koji su bili dijelom iste subkulturne scene kao i oni koji su se, uz više ili manje truda, mogli uspješno opisati ovim osnovnim skupnim imenima ili izvedenicama iz njihovih fragmentiranih oblika.

Već krajem sedamdesetih bilo je jasno koliko je termin »hašomani« neprecizan jer pokriva široko područje identifikacije s glazbenim i drugim pokretima, ponekad opisujući prilično udaljene neformalne grupe mladih, ali uključene u zajednički nazivnik zbog etiketiranja društva ili još uvijek zajedničkih (ma koliko udaljenih) razlikovnih karakteristika spram šminkera, štemera ili »šutljive većine«. Nakon pojave punka bilo je zaista otežano koristiti zajedničke nazivnike, posebno u sklopu »novog vala« i nastajanja novih generacija rock publike. Bilo bi previše jednostavno, zapravo pogrešno, zaključiti da postoje, s jedne strane »jezgra« koja su u potpunosti subkulturno profilirana, a s druge strane neprofilirani sljedbenici i simpatizeri koji čine amorfnu masu opće »rock-kulture« ili naprosto »kulture mladih«. Suprotan zaključak, koji bi sugerirao kreativnost onih grupa i pojedinki koje izmiču definicijama i kolektivnim atributima, nasuprot sljedbeništva profiliranih i »udžbeničkih« aktera, također bi bio pogrešan. Drugim riječima, ni Hebdige ni Grossberg, primijenjeni odvojeno, ne

mogu biti paradigmatski primjeri pristupa subkulturi mladih u Hrvatskoj, nego mogu biti inspirativni (pa i samim etnografskim iskustvom potvrđeni) u pristupu koji uvažava raznovrsnost i složenost procesa subkulturalizacije, dopuštajući samim akterima da ocrtaju granice individualnog i grupnog identiteta. Ipak, pitanje pojmova koji su obilježili sociologiju subkulture sedamdesetih, i koji su istovremeno dio »opće kulture«, nije tako lako riješiti, upravo zbog implikacija kolektivnih karakteristika. Zašto uopće govoriti o punkerima ili metalcima, kad istraživački uvid u subkulturni život govori o pojedinkama i pojedincima koji nisu svodivi na te pojmove? Zašto pridonositi mistifikacijama i generalizirati o ponašanju, stavovima, vrijednostima grupa koje ionako trpe zbog moralne panike i uobičajenih generalizacija devijantnosti subkulture? Ovakva pitanja s pravom su postavljena nakon jednog dijela sudjelovanja i promatranja, i ona čine odluku o daljnjoj upotrebi punk, metal, dark i drugih termina donekle problematičnom. Odluka je ipak donesena ne samo zato što postoje akteri subkulture koji stvaraju jasne stilske granice i prisvajaju upravo ta, problematična skupna imena, nego i zato što nema drugog načina da se prikaže razdoblje od preko dvadeset godina. Nažalost, obuhvatnih istraživanja nije bilo, pa su mnogi stilovi i razdoblja ostavljeni osobnom istraživanju i oskudnoj literaturi.

Willis (1976.), Ritzer (1995.), Kuvačić (1973.) i Lalić (1993.) pisali su o promatranju i sudjelovanju, uočavajući prednosti i nedostatke te metode. Prednosti su upravo izražene u području kao što je subkultura mladih. Dok Willis proširuje popis kvalitativnog pristupa na niz radnji i oblika boravka na nekoj sceni, upozoravajući da se kvalitativnim metodama ne pristupa kao »drugom tipu kvantificiranja«, opće mjesto kvalitativne metodologije je sudjelovanje i promatranje. To su osnovne dimenzije, koje nekad dominiraju jedna nad drugom, što se vidi već i iz različitosti naziva »promatranje sa sudjelovanjem« ili pak »sudjelovanje s promatranjem«. Od četiri osnovna tipa (1. potpuni sudionik 2. sudionik-promatrač 3. promatrač-sudionik i 4. samo promatrač) u prvom potpuni sudionik promatra aktere bez njihovog znanja, dok u drugom i trećem istraživač upoznaje promatrane aktere sa svojom ulogom, a u četvrtom samo promatra. Međutim, to u našem, konkretnom slučaju, ne ide baš tako lako, jer ova tipologija nije uključila varijacije s potpunim sudjelovanjem i istovremenim otkrivanjem sociološkog dijela osobnog identiteta. S obzirom na prikupljanje podataka i brojne načine dolaženja do spoznaja bitnih za ovaj rad, u svjetlu sudjelovanja (često potpunog), nije bilo moguće promatrati bez otkrivanja »sociološkog« identiteta, ili općenito »javnog«. Zbog toga je prije svega ovdje riječ o sudjelovanju, koje, zbog specifične scene u Zagrebu i zbog čestog medijskog prezentiranja vlastitih interpretacija subkulturnog života, omogućuje autoru »zaboravljanje« problema predstavljanja, što rezultira nizom »miješanih« situacija, u kojima dio aktera zna za sociološku ulogu, ali tome ne pridaju neko značenje ili barem ne vide neku ometajuću funkciju, a dio (recimo mlađih ili novijih na sceni) ne zna, i ne sluti, da netko od onih koji uživaju status priznatog subkulturnog aktera u svom životu ima vremena ili volje za pisanje socioloških studija.

Feed-back

Kombinacija samog »boravka na sceni«, sudjelovanja u raznim aktivnostima subkulturnih grupa, sa čestim nastupima u medijima, kojih je većina bila posvećena upravo subkulturnim stilovima, stvorila je svojevrstan dijalog **i** brojne komentare, pravi subkulturni »feed back« sociološkog i osobnog govora o subkulturi. Reakcije na brojne

medijske nastupe obuhvaćaju spektar od izrazito negativnih do izrazito pozitivnih. Negativne reakcije su manje zastupljene; nekoliko izoliranih primjera anonimnih telefonskih poziva i neartikuliranog, agresivnog neslaganja, no nakon toga slijedi artikulirano neslaganje s nekim stavovima u vezi sa subkulturnom scenom. Tipičan primjer za ovaj oblik, koji govori o vlastitoj akterovoj percepciji i samosmještanju u okvire scene, i koji reagira na sociološki pojam subkulture kada njegov sadržaj uključi ono što po percepciji aktera tu ne spada i što narušava određeni identitet, jest više puta izraženo negodovanje jednog dijela rockerske scene zbog uvrštavanja nogometnih huligana na scenu subkulturnih stilova i identiteta. »Kako možeš te nasilnike, nogometne huligane zvati subkulturom i izjednačavati rockere s navijačima?« Takav je feed back bio višestruko koristan u istraživanju subkulture, u navedenom slučaju zanimljivo je kako proces dovršavanja stila nogometnih huligana i miješanja rockerskih i navijačkih stilova u drugoj polovici osamdesetih teče paralelno s procesom oblikovanja onih subkulturnih identiteta iz kojih su isključeni odlasci na stadion i dobar dio simboličke agresije. Ljutnja zbog svrstavanja aktera, kojeg su smatrali nedostojnim zajedničke scene, u sociološki zajednički nazivnik »subkultura mladih«, bila je izražena verbalno, vrlo često na ulici, pri brojnim susretima. Zabilježeni su i slučajevi da je netko tek nekoliko godina poslije određenih medijskih istupa koji su izazvali negodovanje, u razgovoru izrekao »znaš, nismo u to doba baš pričali, ali jako si nas zbedirao''[1] s pričom da su i Bad Blue Boysi, ono k'o i mi, subkultura...« Među brojnim pozitivnim reakcijama na javne nastupe, koji su većinom bili posvećeni subkulturnim stilovima i raznim aspektima njihovog odnosa s dominantnom kulturom, posebno važnim smatram one koji su govorili o konkretnom utjecaju, o sudjelovanju u promjeni određene mikro situacije, svakodnevnog konteksta posla ili roditeljskog doma. Od 1 989. do 1994. zabilježio sam više od pedeset reakcija koje su govorile o mogućem utjecaju javnog i sociološkog govora o subkulturi mladih, među kojima izdvajam izjave o promijenjenoj situaciji kod kuće ili na poslu. Primjerice, »Stari, moram ti se zahvalit, od kad se pojavljuješ po telki i pričaš, mene su ovi moji na poslu počeli normalnije gledat, stalno su mi kenjali zbog frizure i naušnice«. Ono što je zajedničko mnogim sličnim izjavama, jest navedeni pozitivan utjecaj medijskog, ali primarno sociološkog predstavljanja subkulturnih stilova. Ta se prezentacija najčešće odvijala jezikom sociološke deskripcije, obuhvaćajući svjetske i domaće aktere, uz objašnjenja nekih temeljnih koncepata sociologije subkulture, poput procesa moralne panike i njegove primjene u domaćim uvjetima. Recepcija o kojoj je riječ, koja rezultira određenim pomakom, tolerantnijim odnosom prema nekom nositelju subkulturnih obilježja, ukazuje, između ostalog, i na »strukturu tradicijskog mišljenja« odnosno na tip percepcije »službenog« ili »devijantnog«, prihvatljivog i neprihvatljivog, u nekoj sredini. Ovdje moramo uočiti legitimizirajuću funkciju koju stvara sama televizija i pojava »subkulturnog sociologa« koji, s jedne strane i djelomično izgleda i govori blisko subkulturnom sadržaju, a s druge strane potpuno predstavlja priznati (akademski ili neki drugi), neupitni dominantni svijet. Sam govor ili opća racionalna argumentacija ovdje nije u prvom planu, bitan je spoj izgleda (sociolog ima dugačku pletenicu), općeg tona i televizijske moći da normalnost subkulture, makar implicitno izraženu, dodatno osnaži i uvede u svijet svakodnevnog života.

Zbedirati - baciti u »bad«, dakle oneraspoložiti nekoga

^Sedamdesete: šminkeri, hašomani i štemeri

Drugu polovicu i kraj sedamdesetih godina obilježavaju tri osnovne grupacije koje dobrim dijelom možemo smatrati predstavnicima subkulturnih stilova. Mladi su se međusobno razlikovali po odijevanju i frizurama, glazbi koju slušaju, mjestima na koja izlaze, a dijelom i po različitim pristupima agresiji, načinu provođenja vremena, ulo**zi** spolova, vrijednostima. Sve tri grupe, shvaćene kao simboličke strukture, poput pojma subkulture kod Cohena ili birminghamskih autora, preživjele su i u većoj ili manjoj mjeri obnavljale nove generacijske nositelje sve do danas, ali nikad više, kao potkraj sedamdesetih, u »čistom«, prvobitnom obliku, bez mogućnosti posredovanja punkerskih, darkerskih, raperskih, techno-hipijevskih ili nekih drugih elemenata. Također je važno uočiti da su se neke grupe, poput hašomana, fragmentirale na niz manjih, pa je uz nastanak novih subkulturnih stilova, u razdobljima od pet, šest godina, bilo gotovo nemoguće primijetiti postojanje hašornanskog stila, posebno onome tko nije bio posebno zainteresiran nego je promatrao gradske prostore i tražio masovniju prisutnost adolescentskih grupa vidljivih svuda i na prvi pogled. Sa šminkerima je problem drukčiji, svi će se slagati o njihovu postojanju, ali će njihovo lociranje, posebno u osamdesetim i devedesetim godinama fragmentacije, biti sve teže, odnosno uključivat će niz raznovrsnih grupa i društvenih slojeva, ovisno o samom akteru koji se kao različit od šminkera uspostavlja i definira.

Svaka subkulturna scena je veoma dinamična, i unutar sebe, i u interakciji s vanjskim svijetom, prostorima, ljudima i institucijama. Zbog toga je nemoguće govoriti o mjestima okupljanja, dominirajućim riječima u slengu, odnosima i orijentacijama uopće, izvan precizno određenog vremenskog i prostornog okvira, jer svijet šminkera i hašomana, bez obzira na neke opće sličnosti, nikako nije bio isti 1976. i 1979. godine, niti je bio isti u Zagrebu i Splitu. To vrijedi i za punkerski, techno, darkerski ili bilo koji sličan svijet subkulturnih identiteta i njegov smještaj u geografiji dominantne kulture.

Šminkeri predstavljaju stil čije je postojanje najmanje potrebno dokazivati neupućenima, a istovremeno označavaju najfluidnijeg i ponekad teško odredljivog aktera. Mnogim sudionicima subkulturnih gibanja, brojnim akterima koji su stvarali, mijenjali ili potpuno napuštali vlastite kartografije scena i scenica (a to su i linije unutar-grupnog i izvan--giupnog života), šminkeri :;u predstavljali jednu od točaka referencije, negativne i često neprecizne u racionalizaciji, ah **visoko** emotivne. Dok su devedesetih godina, u periodu usložnjavanja posredovanja subkulturnih identiteta, šminkeri češće percipirani kao »main stream«, prepoznavanje šminkera u sedamdesetim godinama bilo je olakšano postojanjem šire populacije »normalnih«, odnosno stilski neprofiliranih mladih. Kada sam pripadnike drugih subkulturnih stilova (punk/hc, garažno rockerski, noiserski, navijački stil itd.) pitao izravno o svojevrsnoj »definiciji šminkera«, dobio sam mnogo ovakvih odgovora: »Šminker - to je budala«. »Najbolja definicija šminkera ti je - prazna glava«. »Tatini sinovi, djeca bogataša«, »kompleksaši« i si. Međutim, jedan dio pripadnika subkulturne scene, uronjen u »svoju« subkulturnu grupu, šminkere je potražio prvo među »svojima«; tako su neki punkeri definirali šminku u svojim redovima kao »vikend punkere« ili »pozere«. (»Pozer« je jedno od najčešćih određenja koja se javljaju pri definiranju šminkera.) Šminkeri predstavljaju negativnog Drugog; subkulturni stilovi koji sebe, više ili manje artikulirano, percipiraju kao »underground«, »alternativu«, »subkulturu« »bri-

jačinu«, kao prostor slobode, života, prava na različitost, suprotstavljaju se »mainstreamu«, »roditeljskoj kulturi«, »konformizmu«, »komercijalnoj nivelaciji ukusa«, »diktatu mode«, »dosadi«, i sličnim kategorijama koje često projiciraju u pojam šminkera. Istovremeno, pojam šminkera može biti korišten za analizu (i to od strane samih subkulturnih aktera koji se ponekad ponašaju kao sociolozi) vlastitog plemena, gdje se pozersfvo, površnost i neautentičnost drugih punkera, metalaca, darkera, navijača itd. proglašava šminkerskom i odbacuje, ne priznavajući tim akterima pravo na prezentaciju »stvarnih«, »autentičnih« obilježja životnog stila o kojem je riječ.

U beogradskom istraživanju iz 1988. šminkeri su, kao i punkeri, definirani svojom primarnom vezanošću uz glazbu. Nesumnjivo je da bi i u Zagrebu krajem osamdesetih mogli naći raznovrsne neformalne grupe mladih uronjene jednim dijelom svog svakodnevnog života u široku glazbenu scenu i razrađene modele pojavnosti s rock/pop glazbenom scenom u vezi, istovremeno pripadajući šminkerskim obrascima ponašanja i stvarajući nova mjesta na mapi »elite« i »visokog« društva u društvu. Međutim, šminkeri kao neformalna i dijelom subkulturna grupa, u svjetlu odnosa prema vršnjacima i roditeljskoj kulturi, uz poznavanje njihovih rituala u kojima diskoteke i glazba igraju važnu ulogu, u Zagrebu, potkraj sedamdesetih, ipak ne mogu biti definirani kao akter čiji je stil u prvom redu glazbeno zasnovan i posredovan. Opisujući beogradske šminkere, Ines Priča je još prije opsežnog istraživanja »neformalnih grupa«, u vlastitoj studiji ustvrdila: »Najspektakularnije ispoljavanje stila kod šminkera je u njihovom izgledu, potom u izboru muzike, žargonu, načinu provođenja slobodnog vremena i ostalim oblicima ponašanja.« (Priča, 1987. str. 37.) Izgled je presudan, ali glazba nije isključena.

Glazba je nesumnjivo važna, ona je uporište i orijentir mnogim mladima, a šminker sigurno neće odbaciti mogućnost upotrebe »glazbenih preferencija«, odnosno vještine prepoznavanja onoga što je »in«. »In« i »out« filozofija osnovno je obilježje šminkerskog načina razmišljanja; treba prepoznati, osjetiti (od »čuti u zadnji čas od pouzdane osobe« do »sam stvoriti«) pomak koji neku aktivnost, situaciju ili predmet čini poželjnim i aktualnim u određenom krugu ljudi, kao i pomak koji označava napuštanje, zaboravljanje ili čak preziranje »demode« predmeta i njihovih nosilaca.

Svrstavanje šminkera uz određenu glazbu nije potpuno bez osnove, iako je identitet šminkera primarno vezan uz modu, no neke vrste glazbe mogu, privremeno, pripadati torrTidentitetu tako što šminkerski- akteri vrše (jezikom birminghamske. sociologije) aproprijaciju, vlastito preuzimanje zvukova posredovanim drugim elementima dotičnog životnog stila, a to se u slučaju šminkera pokazalo s više glazbenih tipova, uključujući i koncerte »klasične« glazbe, ovisno o kojem vremenu govorimo. Naravno, ova »aproprijacija« ne mora teći na isti način (starinski rečeno »ne mora ići jednako duboko/plitko«) kao kod drugih neformalnih grupa koje zvukovima i glazbenim pravcima posreduju svoj životni stil, ali ona je na djelu, zajedno sa determinantama »in« i »out« pristupa koji nameće potvrdu šminkerskog identiteta, kako onima koji započinju ili stvaraju neku scenu mode i osjećaja da si »in«, u trendu, tako i onima koji hvataju »posljednji vlak« za sljedbeništvo još uvijek važećeg trenda, prije potonuća u demode, »out« oblik nečije pozicije na sceni.

Ako pristupamo šminkerima u Zagrebu krajem sedamdesetih, odnosno barem onim adolescentskim neformalnim grupama koje čine dio »početničke šminke«, i želimo li naći neku glazbenu odrednicu s kojom bismo povezali

najčešće sadržaje tadašnjih šminkerskih izlazaka u klubove, morali bismo posegnuti za terminom »disco-glazba«. Za neke subkulturne aktere koji su identitet gradili na pravcima rock glazbe, ljubitelji disca predstavljali su gotovo neprijateljsku suprotnost. Kao što su hašomani bili vezani uz rock glazbu, tako su i šminkeri bili vezani uz disco, (s mnogim odstupanjima od disca prema drugim oblicima tadašnje pop glazbe), pri čemu postoje i sličnosti i razlike u tom procesu. Sličnost u procesu identifikacije i vezanosti uz neki stil (koji može biti glazbeni ili modni s tendencijom prerastanja u životni stil) leži u činjenici postojanja mnogih mladih ljudi koji su voljeli disco a da nisu postali šminkeri, kao i onih koji su voljeli rock ali nikad nisu postali hašomani. U tome je sličnost, ali različitost leži u tome što je netko mogao postati šminker a da nema izgrađeni kod glazbenih identifikacija, dok bi bez tog procesa slušanja glazbe kao središnje, životne preokupacije, bilo teško zamisliti hašomana. Unutar šminkerskoga kruga na pitanje »što slušaš« moglo se odgovoriti na više načina, uključujući i mogućnost da netko kaže »svašta« ili da ukaže na usputno slušanje, korištenje glazbe kao zvučne kulise za večeru ili razgovor, a moglo se, hipotetski, odgovoriti i »ništa«, pa zadržati identitet šminkera. No unutar identiteta hašomana teže je zamisliti takvu mogućnost.

Šminkeri su, s jedne strane, dobra djeca dominantne kulture. S druge strane, oni također bježe od tipjčnoga, prosječnoga, od svijeta mukotrpnog rada, od nekih oblika rutinizacije svakodnevnog života. Iz istraživanja neformalnih grupa u Beogradu poznato je kako šminkeri žele biti priznati, slavljeni, uočeni, posebni, ali ne tako što će šokirati (poput punkera), nego izazivati divljenje. Njihov izgled obuhvaća različite razine zapadnjačkog i domaćeg »mainstreama«, od one opće »srednje glavne struje« za koju je moda orijentir i navika, do one koja se smatra »visokom modom«. Šminkeri igraju igru socijalnog statusa, u kojoj se smatra da »pravi« šminkeri pripadaju isključivo »jet-setu« i da je stvarno bogatstvo neophodan uvjet postajanja šminkerom. No koda smo na terenu srednjoškolske mladeži, jasno je da tu možemo naći raznovrsne pbkušaje imitacije života najbogatijih i različite obrasce priklanjanja nekoj od vodećih modnih struja. Osim ndjbanalnijeg, ali i najdjelotvornijeg »natjecanja« markicama (gdje je svakome iole upućenijem jasno koliko neka markica, poput »Armani« ili »Rolex« diže cijenu odjeće ili uopće predmeta koji netko nosi) u tu se igru, između granice bogatstva i same scene, ponekad mogu uključiti i kreativci koji, s vlastitim osjećajem za vladajuće estetske kriterije grupe, mogu s nešto manje ulaganja postizati uspjehe na sceni mode, šminke i priznatosti vlastitog statusa unutar »estetski osjetljivih« neformalnih grupa posredovanih »službenom« modnom kulturom koju nekad dijele sa svojim rnditejjjmn, a nekad prihvaćaju potpuno neovisno o roditeljskom sociokulturnom položaju. Sama potrošnja i posjedovanje određenih skupih predmeta mode nije uvijek jednoznačan pokazatelj nečijeg (makar roditeljskog) bogatstva. Studija Ines Price (1987.) pokazuje da fetišiziranje potrošnje kod dijela šminkera više izražava želju za pripadanjem nego stvarno pripadanje visokom socioekonomskom položaju, takva potrošnja je i »težnja, stav, koncentriranje ekonomske moći s nekog drugog područja na stilsko (često i uz napor)«. (Priča, 1987., str. 39.)

S obzirom na dimenzije službene ideologije u dominantnoj kulturi sedamdesetih godina, šminkerski stil nije u potpunosti »na liniji«, ali je najbliži definiciji »društveno prihvatljivoga« u usporedbi s hašomanskim, pa i štemerskim stilom. Šminkeri su u potpunosti prihvatili modu kao jednu od svojih »središnjih preokupacija« pa se image šminkera može odčitati iz modnih časopisa ili popularnih filmova i

sporova vremena o kojem je riječ. Naravno, šminkerska scena je također heterogena, i na njoj postoji stalno redefiniranje predmeta i situacija. Mnogi se neće složiti oko detalja, primjerice točnog vremenskog perioda (i prostora!) u kojem je »in« bilo nositi Lacoste majice, Benneton, Calvin Klein ili neke druge, jer nešto što je bilo poželjnom markicom u jednom razdoblju, za šminkera postaje nepoželjnim ili nedopustivim u drugom vremenskom razdoblju. O raslojenosti šminkerske scene govori i spomenuto istraživanje neformalnih grupa u Beogradu krajem osamdesetih. Na jednoj razini razlikovanja, uočava se »periferijska« i »gradska« šminka, gdje periferijska šminka bira »upadljiv pokazatelj visokog materijalnog statusa, misleći da je to ono«, dok »priznati šminkeri« smatraju takvo ponašanje nedopustivim kvarenjem stila. (Joksimović i sur. 1988.) U sklopu gradske šminke autori pronalaze »teenagersku«, »djank« i »art« šminku, fokusirajući se na vlastiti uzorak i ostavljajući najopćenitije polje gradskih subkulturnih stilova nedovoljno razrađenim.

No, dok su šminkeri »djeca dominantne kulture« na način prihvaćanja one općenite, »svjetske« mode, koja je naravno dolazila sa Zapada, u tadašnjem »samoupravnom socijalističkom« društvu njihov položaj može (manjim dijelom) postati upitan zbog previše naglašene »statusne potrošnje«, aluzija na bogatstvo i samopromoviranje u domaće, adolescentske predstavnike »dokoličarske klase«, kao što može (većim dijelom) uzrokovati probleme klasičnog tipa, koji su u šminkerskoj varijanti nešto naglašeniji nego kod »običnih« mladih. Riječ je o problemima seksualnih odnosa i spolnih uloga, što je u vezi s problemom izlazaka i kasnog ostajanja u diskotekama, problemima poslušnosti uopće, novca i »džeparca« te uspjeha u školi. Šminkeri su, kao i drugi adolescenti tada, stvarali svoje prijateljske grupe, škvadre, sa čvršćim ili labavijim vezama,

sa svojim temama i omiljenim mjestima, lako su odijevanjem bili bliži području »društveno prihvatljivoga« od hašomana, šminkerice i šminkeri mogli su, u uvjetima u kojima su različiti akteri dominantne kulture različito shvaćali započeti proces liberalizacije, imati problema zbog vlastitog »stršanja« od poželjnog prosjeka. Posebno se to odnosi na školu i druge institucije društva u kojima dugo vremena (upravo do kraja sedamdesetih, ponegdje i puno duže) sama »šminka«, u doslovnom smislu te riječi, nije bila dopuštena, pa su se neke djevojke susrele s etiketom prostitutke zbog šminke na licu, kao što su mladići s dužom kosom nazivani narkomanima. I jedni i drugi su htjeli odbaciti školske »kute«. U specifičnom razdoblju, 1976./78., u Zagrebu, sve **Iri** šire grupe mludih imale su svoja okupljališta, svoj više ili manje izgrađen image **i** različite tipove međusobnih odnosa. To će ostati i inače karakteristika scene, ali je za prvo veće javno pojavljivanje priče o hašomanima **i** šminkerima, posebno u medijima dominantne kulture (dnevni listovi), zaslužan upravo pokušaj izbacivanja hašomana iz njihovih okupljališta, što je kulminiralo sukobom oko Big Bena 1979. Šminkeri, u svakom slučaju sociološke generalizacije, ako se ne promatra određenu škvadru, mogu predstavljati problem u definiranju upravo na onaj način na koji određenje »mainstreama« predstavlja problem za sociologiju koja barata samo općim pojmovima, iako je »mainstream« referentna točka mnogih subkulturnih stilova. U doba dok je »Saloon« bio (za veći dio scene) tipično sastajalište šminkera, Big Ben (uz Jabuku) mjesto hašomana, a Lap štemera, postojali su i oni koji su tvrdili da su sve diskoteke u gradu dječja igra i da pravi šminkeri idu autima izvan grada, u diskoteke Brezovice ili Cateža. Sugeriranje visokog socijalnog statusa ostat će osnovno obilježje šminkerskog stila općenito, dok problemi mode, glazbe, odnosa prema konvencijama i drugim

vršnjačkim grupama karakteriziraju aktere šminkerskih »društava« opisanih u ovom radu. Dobne i možda statusne prepreke za izražavanje šminkerskog stila u diskotekama izvan grada nisu onemogućile identifikaciju s atmosferom subotnjih večeri u gradskim diskotekama, za znatan dio mladih o kojima je ovdje riječ. Šminka kao opredjeljenje može presijecati i druge stilove, pa nije nemoguće zamisliti upotrebu tog pojma za označavanje »šminkerskog« usmjerenja među hašomanima (od kojih su neki svoje nove kožne čizme morali kupiti u određenom, skupom salonu) ili današnjim raperima, techno brijačima, metalcima i drugima, čak i navijačima. Ako bi se iz definiranja i određenja pojma šminkera izbacio ili u nekim konotacijama malo ublažio dio koji govori o potrebi sugeriranja (image om) višeg socijalnog statusa, a ostavili dijelovi koji govore o količini i tipu pažnje koja se posvećuje odjeći, frizuri, robnim etiketama, mogli bismo govoriti o šminkerima među većinom subkulturnih stilova koji su danas prisutni na sceni, posebno onoj koja je posredovana utjecajnim medijima. Gotovo svaka scena može imati vlastite »šminkere«, a granica prihvaćanja i neprihvaćanja, odnosno situiranja »unutar« ili »izvan« nekog subkulturnog stila, pomična je s obzirom na različite stilove, prostor i vrijeme. Ta granica unutarnjeg i vanjskog, koja govori o stupnju prepoznavanja i priznavanja nečijeg stila kao zajedničkog, može se manifestirati na dvije razine; na jednoj je uža škvadra i »mi« osjećaj s njom u vezi, gdje je granica vidljivija i jasnija, a na drugoj širi krug, skup škvadri i pojedinaca, koji mogućnošću »mi« osjećaja za određenog aktera upravo predstavlja navedenu gKanicu, nakon koje netko ostaje izvan, a netko unutra, koliko se dopuštaju »šminkerski« naglasci unutar nekog stila, do koje granice će određeni akter priznavati »svojima« one sa sličnim obilježjima a drukčijim sadržajima, ovisi o samim nositeljima i konkretnom kontekstu. Međutim, ono što je ovdje bitno, jest uočiti postojanje šminkera kao simboličke strukture stvorene na samoj adolescentskoj sceni životnih stilova, šminkera kao referentne točke i specifičnih projekcija »mainstreama« drugim subkulturnim grupama, i šminkera kao zasebnog stila, kao zajedničkog nazivnika za niz različitih neformalnih grupa, od kojih su neke, potkraj sedamdesetih u Zagrebu, odlazile u svoje disco-klubove, kafiće, pazile na odijevanje i modu, slušale disco i pop glazbu, organizirale privatne tulume. Vlastiti image, dojam visoke mode i visokog društva, visokog (dobrog) ukusa, sugeriranje socijalnog statusa (također visokog) uz ples, piće, provode i seksualne aktivnosti bile su njihove »središnje preokupacije«. Za potrebe ovog iudu intervjuirao sam one aktere koji su na sceni bili upravo u doba stvaranja javne slike o šminkerima i hašomanima, njihovom međusobnom konfliktu i odnosu spram roditeljske kulture. Visoki stupanj slaganja koji postoji o obilježjima života neformalnih grupa koje su ili sami akteri, iznutra, ili njihova vršnjačka i šira socijalna okolina smatrali šminkerskima, možemo podijeliti na sljedeće karakteristične aspekte života neformalne grupe u to doba: odnosi s roditeljima i život u obiteljskom domu, škola, druženje, teme i oblici rituala neformalne grupe (djelomično subkulturne) te percepcija vlastitog imagea i odnos prema drugim grupama.

Odnosi s roditeljima i život u obiteljskom domu

S obzirom na temu ovog rada, iz općeg skupa problema koje adolescenti imaju s roditeljima moramo izdvojiti one koji se tiču stila i pripadnosti grupi (prepoznati kao »šminkeri«, barem od drugih, ako ne od samog aktera). Životni stil obitelji iz koje akter dolazi mogao je stvoriti potpuno različite situacije i uvjete za izražavanje šminkerskog

stila, kako materijalno i statusno, tako i s obzirom na tradicionalnost ili modernost životnog stila roditelja. Na primjer, djevojci čiji su roditelji iz tradicionalnije, patrijarhalne sredine, gdje postoji specifična slika prihvatljivoga i jasno razlikovanje spolnih uloga, bilo je puno teže biti šminkerica nego njenim vršnjakinjama koje su odrastale u roditeljskom okruženju drukčijeg pristupa i prihvaćanja mode i »modernosti«. Ili, jezikom tadašnjih aktera, »čuj, stara bi me ubila da vidi što sam obukla« i, suprotno takvu iskustvu, »ja sam si posudila neke super stvari iz ormara moje stare«. Ipak, većina nije imala ozbiljnijih problema s roditeljima zbog odjeće ili vanjskog izgleda uopće, osim kad je to bilo dovedeno u kontekst vremena izlaska, školskih ocjena ili »ekscesa« u vezi s alkoholom, organiziranjem tuluma, štete u stanu, upitnosti nečije ljubavne veze itd. Dobar dio procjenjuje da bi imali problema ako bi usvojili image hašomana. Problem ograničavanja vremena izlazaka bio je često spominjan. Osobito je ženski dio grupe bio pogođen roditeljskim restrikcijama.

Škola

U školi, osim s ocjenama, šminkeri su mogli imati problema zbog svog izgleda, a to je, kao i u slučaju hašomana, ovisilo o školi i o pojedinom profesoru. Hašomani su nesumnjivo imali više problema zbog izgleda. Zabilježeni su slučajevi etiketiranja, kao i izričitih zabrana upotrebe šminke kod djevojaka. Vrijeme, čiji protok nije ostavio nepomaknutima granice tolerancije duge kose i ostalih obilježja tadašnjih hašomana, ipak je »radilo« još ubrzanije za šminkere, pomičući, iz godine u godinu, prag dopuštenog »ušminkavanja«. Tu razliku treba pojasniti i odnosom samih aktera prema vlastitoj odjeći i imageu. Šminkeri su prihvaćali (i sebi prilagođavali) obrasce odijevanja u dominantnoj kulturi, zadržavajući razlikovanje odijevanja za posebne prilike: jedan tip odijevanja za školu, stvoren samostalno a ne po očekivanjima prosječnog nastavnika (ili kod roditelja: posao), drugi tip odijevanja za subotnju večer u Saloonu i drugdje (u roditeljskoj kulturi prisutni svečani izlasci, od večere do svadbe ili koncerta) ili za neke druge namjene. Svaka prigoda ima svoje kanone pa postoji spektar odjeće i igra prepoznavanja pravila za različite situacije, od praćenja nastave preko večeri u discu do izleta ili posjeta kafiću. Suprotno tome, hašomani, čiji izvorni hipijevski značenjski sklop evidentno ostaje prisutan, bez obzira na različita posredovanja konteksta, pokušavali su (često neosviješteno i unutar identifikacijskog procesa, stvarajući određenu homologiju među odabranim predmetima) simbolički prevladati radno, slobodno ili neko treće vrijeme službenoga svijeta, pa su nastojali svuda i u svim prilikama izgledati isto - hašomanski. Uostalom, ako netko ima, po mišljenju »šutljive većine« ili užeg roditeljskog kruga, predugačku kosu, ne može je skratiti odijevanjem nešto drukčijeg odijela, bez obzira na mogućnost promjene cjelokupnog dojma. Zbog te razlike u iskazivanju vlastitog identiteta, što ukazuje i na različitost odnosa šminkera i hašomana s dominantnom kulturom, te se dvije neformalne grupe (među kojima hašomani izgrađuju i subkulture, dok je to sa šminkerima rjeđi, ali evidentirani slučaj) nalaze u nejednakom položaju spram institucija društva, posebno kada je riječ o autoritetima u školi. Na sličan način oni su u nejednakom položaju i prema policiji s kojom se susreću, najčešće zbog »remećenja javnog reda i mira«. Ipak, treba naglasiti da je u jednom razdoblju (a to je razdoblje naglašenije i tipičnije što više idemo u prošlost od polovice osamdesetih) šminkerski stil imao napetiji odnos s dominantnom kulturom nego danas. To je vrijeme kada je šminkerski stil u školi također bio subverzivan, na različit način

od hašomanskog. Dok je duga kosa i tankerica stršala u razredu kao otpadnički ili čak ideološko-neprijateljski simbol, izazivajući zgražanje dijela nastavnika, učenice i učenici koji su izgledali kao počasni gosti na prijemu stranih državnika, dodjeli Oscara ili Nobelove nagrade, također su svojom pojavom stršali od radne, školske atmosfere, i širili zabunu skupim parfemima, na uobičajeno znojnim hodnicima naših odgojno-obrazovnih ustanova.

Druženje

Nakon višegodišnjeg istraživanja nameće se zaključak da grupa o kojoj je ovdje riječ (i čije sam izjave, na osnovi starih poznanstava, mogao sakupiti petnaestak i više godina nakon što je netko bio nositelj određenog imagea, akter na sceni neformalnih grupa i subkulture u Zagrebu krajem sedamdesetih) nije tipična za heterogeni skup grupa i pojedinaca nazvan »šminkeri«, i to upravo po naglašenom osjećaju za druženje i škvpdru. Ipak, uspoređujući čvrstinu veza u škvadrama, možemo zaključiti da su škvadre kao oblik snažne povezanosti među prijateljima, imale prilično labaviju strukturu kod šminkera, posebno u starijim godinama (poslije srednje škole). Zapravo, što je više nečiji stil želio naglasiti visoki socijalni status, a manje izraziti zajedničku strast prema određenoj modi, glazbi, imageu, to su veze između prijatelja bile labavije, formirajući »društva« (šira i uža) prije nego stabilne, homogene i čvrsto povezane škvadre. Riječima američke subkulturne teorije, šminkerska škvadra (upravo toliko koliko je doista škvadra) zadržat će neke oblike etike reciprociteta, što znači da će daljnja šminkerska fokusiranost na visoki status proizvesti slabljenje grupnih veza u procesu samopotvrđivanja pojedinca, stvarajući tako »društvo« prijatelja sa dominacijom individualne odgovornosti, nasuprot tendencijama »zajedničke blagajne« i drugih aspekata kolektivne etike reciprociteta.

Teme i oblici rituala

Kao i za mnoge druge neformalne, vršnjačke grupe prijatelja, tako je i za šminkere »izlazak van« bio središnjom točkom dnevnog ili tjednog rasporeda. Dnevni izlazak, u neki od kafića ili otmjenijih kavana (u koje su zalazili i vršnjaci njihovih roditelja) vrlo brzo bi se pretvorio u jednu od ritualnih točaka pokazivanja, druženja, razmjene informacija i dogovora za još tipičniji ritual odlaska u diskoteku (u slučaju grupe o kojoj je riječ - Saloon). Subota je bila simbolički i stvarni dan obreda (mada su na sceni mnogi poželjeli intervenirati u zadanost i karakter subotnje večeri, bez obzira o kojem stilu je riječ) i sljedeće riječi nisu tipične niti za jednu neformalnu (subkulturnu) grupu, nego za »kulturu mladih« uopće, gdje će, za neke aktere, upravo naglašavanje subkulturnog identiteta i širenje scene značiti i djelomičan iskorak iz određenosti subotom: »Živimo za subotu. U ponedjeljak i utorak, u školi, pričamo o tome tko je gdje bio u subotu i što se događalo. U srijedu polako počinjemo razmišljati o sljedećoj suboti, u četvrtak i petak se dogovaramo i planiramo subotu. Subota je taj dan, i od jutra postoji specifičan doživljaj, da bi u nedjelju i ponedjeljak sakupljali dojmove, nazivali prijatelje ili ih sretali u školi, pričajući o prošloj i praveći opet planove za sljedeću subotu.« Među grupom šminkera, kroz dvije je godine došlo do različitih pogleda na subotu, pri čemu se nije umanjilo značenje zajedničkog izlaska, ali je akter osvijestio značenje i karakteristike, kako subote, tako i drugih večeri. Svaka večer (u ovom slučaju u Saloonu, ali isti obrazac važi za većinu drugih diskoteka) nosila je različit »simbolički kapital« onome tko u nju investira, jer su se

večeri počele razlikovati s obzirom na nijanse u imageu i dob glavnih aktera, gdje je subota postala danom u kojem se dob posjetilaca spušta i pridonosi drukčijoj atmosferi, nalažući drugim akterima promjenu večeri (recimo na petak ili utorak) koju izabiru za »svoju«[15]. Teme u grupi su bile raznovrsne, obuhvaćajući klasično područje »sporta i glazbe«, s naglašenim zanimanjem za ono što je u trendu ili na neki način sugerira visoki stupanj uspjeha estetskih kriterija, priznatosti u društvu i statusa općenito. Naravno, predmeti mode i permanentna evaluacija izgleda i statusa, koji se tim predmetima oblikuje, predstavljaju klasičnu »središnju preokupaciju« šminkerskog stila. Među muškarcima je pristup seksualnim aktivnostima, kao svojevrsnoj sportskoj disciplini, bio veoma raširen. To znači da su se razgovori razlikovali s obzirom na prisutnost drugog spola i da je »hodanje« (posebno kod onih od 15-17 godina) bilo podignuto na spektakularnu i dobrim dijelom kompetitivnu razinu, ritualizirajući drevne »muške« ili »lovačke« modele u kontekstu zagrebačke šminkerske opuštenosti krajem sedamdesetih, što se vidi iz izjava poput »ovo mi je rekord, već druga subota s istom curom« ili »ja sam prilično originalan u davanju noge, ali Robi je svojoj pokazao crveni karton, da ne bi morao previše objašnjavati«. S druge strane, prihvaćanje obrazaca »ženskog« ponašanja, kod djevojaka nije uvijek praćeno samo ropskim i represivnim karakteristikama, nego se one, kako pokazuje Mc Robbie (1993.), unutar tog svijeta udružuju i osnažuju svoj svijet, koristeći pritom neke naučene (»muške«) obrasce, ili drukčiji put kompeticije, uključujući, u našem slučaju, »davanje noge« ili niz »spuštalačkih« vještina. Osobito su »seljačine u ruhu šminkera« bili razobličavani i obilježavani od strane samosvjesnih šminkerica iz tog razdoblja. Ipak, uloga žene kao »estetskog ukrasa« ili »zavodnice« mogla se puno lakše pronaći i potvrditi u šminkerskom krugu nego u hašomanskim škvadrama, i to ne zato što bi hašomani bili feministi (iako je proces odleđivanja muškarčina na toj sceni lagano započeo), nego zato što je image hašomanke uglavnom negirao klasično »dotjerivanje« u svojoj asketskoj varijanti, pa čak i u šarenije hipijevskoj, oblačeći hlače, i široke, očeve košulje, nasuprot suknjama i užim majicama tadašnjih šminkerica. Naravno, ovo je modelsko razmišljanje koje se poklapa s jednim dijelom poznatog etnografskog iskustva, ali ne pokriva sve varijacije stvarnosti, iz koje je moguće i sljedeće izvođenje; šminkeri kao odmak od seljačina i klasično patrijarhalnih muškaraca, fini i obrazovani, nasuprot hard-rock muškarčinama koje duga kosa nimalo ne odmiče od agresivnog maskulinizma. Ipak, zavođenje, hodanje, utakmica oko seksualnog rezultata druženja (»upucavanja«, »grebanja«) češće se navodi kao cilj sudjelovanja u ritualu discoidne subote (ili srijede) navečer u šminkerskim grupama nego kod transičnim stanjima rock svetkovine usmjerenih hašomana.

5 obzirom na percepciju vlastitog imagea i određenje šminkera, prisutni su ambivalentni iskazi. Na mnogim razinama socijalnog konteksta pojam šminkera imao je negativne konotacije. Većina aktera nisu za sebe željeli reći da su šminkeri, naglašavajući određenja poput »normalno« ili »lijepo«. »Nisam ja nikakav šminker, al, kuiš, volim se lijepo obuć'«. Vlastiti se izgled uspoređivao s tada snažno prisutnim hašomanskim stilom i opravdavao unutar suprotnosti s imageom hašomana; »ak' je normalno imat dugu masnu kosu i poderane traperice, onda ja nisam normalan,

[15] Ovdje se pojavljuje naznaka različitosti pojedinih večeri u istom klubu, iako još uvijek unutar sličnog zajedničkog nazivnika, gdje u tom razdoblju Saloon ostaje »šminkerskim« a Big Ben »hašomanskim«, dok će u drugoj polovici osamdesetih klubovi većinom poprimiti neutralnija obilježja, a pojedini dani, sa svojim tematskim glazbenim večerima, nositi pečat subkulturnih stilova. Čak će i Saloon dobiti svoju rockersku večer.

slobodno napiši da sam šminker«. U to doba *»Polet«* je objavljivao tekstove koji su također bili negativno intonirani prema šminkerima. Dio »prozvanih« (a mnogi *Polet* nisu ni čitali) odbacivao bi takve optužbe pozivanjem na neku provjerenu vrijednost ili značajku koja može prevagnuti na vagi »pameti«, »ozbiljnosti«, »zrelosti« itd. (Primjerice; intelektualna, sportska, tehnička postignuća nasuprot pasivnosti, zapuštenosti, devijantnosti, nezrelosti, ili pak »dvoličnosti« hašomana.)

S obzirom na etiketu devijacije koja je hašomanima stalno lebdjela nad glavom u dominantnoj kulturi, za šminkere se ne može utvrditi sličan skup djelatnosti ili imagea koji »prosječnom roditelju« sugerira devijaciju. Ipak, nekolicina tadašnjih aktera navela je marginalnu prisutnost ponude za preprodajom zlatnog nakita, kao i ponude za snimanje pornofilmova, što ukazuje na moguće oblike onih djelatnosti koje se odvijaju u krugu (ili na njegovu rubu) šminkerskog društva, a koje bi u dominantnoj kulturi mogle biti proglašene devijantnim ili kriminalizirane. Ipak, takvi slučajevi samo govore o mogućim modelima za devijantnost koja bi mogla biti karakterističnija za šminkerski nego za hašomanski krug u jednom specifičnom razdoblju, a ostaju posve marginalni unutar neformalnih grupa o kojima govorimo. S pomakom u vremenu, promijenit će se i mnogo toga što presijeca, etiketiranjem ili stvarnom kriminalizacijom, područja društvenog označavanja devijacije; širenje, primjerice, pušenja marihuane među šminkerima i štemerima osamdesetih godina, prepletanje štemerskog sitila i stvarnog nasilja kako sa šminkerskim tako i sa hašomanskim (raznovrsnim post-hašomanskim, rock--subkulturnim) stilovima, sve to mijenja mapu subkulturnih svjetova i nalaže sociologu opreznost pri zaključivanju koje smjera izvan jasnih granica prostora i vremena.

Jedan dio stalnih tema u šminkerskom krugu kao da je preuzet iz sociologije koja se bavi stratifikacijom i nesumnjivo bismo u obuhvatnom istraživanju takvih neformalnih grupa morali posegnuti za stvarnom provjerom socioekonomskog statusa. Primjeri poznati iz klasične književnosti, ili iz Bourdieom inspiriranih analiza ekonomskog i kulturnog kapitala, nalaze se u šminkerskim preokupacijama kao stalna pitanja o tome tko je iz »bolje kuće«, čiji su roditelji »već generacijama bogati«, tko je cijenjen mimo ekonomskog kapitala, ali visokog kulturnog, i tko je »novoobogaćeni«, novopridošli akter koji često zbog napadnog isticanja statusnih simbola svoga eventualnog ruralnog podrijetla ne može biti prihvaćen u društvu šminkerske elite koja materijalni status podrazumijeva kao visok, nastojeći ga održati i kulturološki visokim, po vlastitim kriterijima. Dok je sredinom i krajem sedamdesetih još bilo moguće operirati sa dvije ili tri osnovne kategorije, zbog tadašnjeg karaktera službene kulture socijalizma i nedostupnosti većine zapadnjačkih statusnih simbola malodobnim akterima, danas se, zbog upletanja brojnih ekonomskih, regionalnih, migracijskih i vrijednosnih specifičnosti poslijeratnog hrvatskog društva i »tajkunskog kapitalizma«, šminkerski svijet pokazuje kao još više fragmentiran, i jednim svojim dijelom još više udaljen od referentnog okvira urbanih subkulturnih grupa. Uostalom, za aktere koji su prije kraja sedamdesetih uživali u opuštenoj atmosferi djece iz »finih kuća«, percipirajući subotu u Saloonu kao poželjan (i dobrim dijelom dokumentaran) trostruki otklon od nepoželjnih, remetilačkih, protu-bezbrižnih čimbenika (sivila prosječnosti, hašomanskog otpadništva i štemerske agresivnosti), sve je već početkom osamdesetih »bilo završeno«, snižavanjem prosječne dobi i popularizacijom šminke, kao i odrastanjem samih aktera.

Hašomani

Subkulturni stil hašomana nesumnjivo proizlazi iz šireg određenja rock kulture i povezanosti te kulture s pokretima i životnim stilovima koji su označili kraj šezdesetih u Americi i V. Britaniji, oglašavajući svoju nazočnost u većoj ili manjoj mjeri širom urbanih središta svijeta, čak_Ls_pne strane tadašnje željezne zavjese. U procesu nastajanja rock kulture na našim prostorima nejednakom_brzinom pojavjjrvajijsjjj^^ To su^

(^a))fecepcija zvuka kao prvi i osnovni preduvjet stvaranja scene. Bez obzira na nepostojanje drugih struktura i aktera, možemo zamisliti grupu okupljenu oko zajedničkog slušanja »Radio Luxemburga« (što predstavlja početnu recepciju u našim krajevima) kao što možemo zamisliti i kasnija okupljanja oko nekog glazbenog stila neovisno o postojanju domaćih aktera, koncerata, ili nosača zvuka u trgovinama. Bilo koji način kojim zvuk dolazi do slušatelja možemo smatrati oblikom »prve informacije« i osnovom za kasniji razvoj kulture koja oko zvuka, a onda i pokreta, slike, jezika, držanja, usložnjavanja posredovanja, nastaje u nekoj sredini.

vj^nastanak domaćih izvođača koji vjerno »skidaju« glazbenu informaciju, te onih koji stvaraju vlastite pjesme. Dakle, u našim uvjetima put koji je prijeđen i tradicija koja je stvorena od »Bijelih strijela«, »Crvenih koralja«, »Bezimenih«, »Grupe 220« i ostalih, do današnjih dana »Majki«, »Motusa«, »Overflovv«, »Pipsa« ili bilo kojeg predstavnika fragmentirane scene na kojoj su i garažni kult bandovi i velike atrakcije dvorana i stadiona, poput Parnog valjka ili Prljavog kazališta.[16]

Ovdje su Parni valjak i Prljavo kazalište navedeni namjerno, da simboliziraju i onaj put koji rock kultura prelazi od čvršćeg, žešćeg i podzemnijeg do mekšeg i srednjoj struji prihvatljivijeg statusa, bez

c) nastanak »infrastrukture«, odnosno klubova ili sličnih dvorcmčTža neophocfnu koncertnu aktivnost, studija i opreme za snimanje, sve do proizvodnje vlastitih i licencnTh izdanja »ploča i drugih nosača zvuka.

d) prožimanje nastalih elemenata s postojećim medijima dominantne kulture i (ili) osnivanje vlastitih, dakle svojevrsno širenje i uspostavu komplementarne i procesualne dihotomije »poclzemlje-establishment«, gdje širenje tržišta i upotreba reklarne,~"uz bržu komercipizaciju, karakterizira establishment, a osnivanje malih i nezavisnih mreža obilježava podzemnu djelatnost rock kulture.

Ovdje je potrebno spomenuti i širenje rock kulture u drugim područjima izraza, poput filma ili stripa, što dodatno utječe nu višedimenzionalnost kulture i mogućnost utjecaja na stvaranje subkulturnih scena. Tako Glavan (1994.) i Bakić (1994.), opisujući »pretpovijest« hrvatskog rocka, ukazuju na važnost »glazbenih filmova« u počecima stvaranja scene, zajedno s pojavom prvih izvođača. Opisi, poput sljedećeg, odnose se na prvu polovicu šezdesetih, ali bi uz nebitne izmjene mogli vrijediti i u kasnijim desetljećima: »Glazbena epidemija širila se gradom. U samom gradu ima već desetak električnih gitara, različitih boja, crna, jarkocrvena, žuta, smeđa, zlatna i srebrna. Oni koji nisu imali vezu u Europi jednostavno su nakalemili običan magnet na akustičnu gitaru, a kao pojačalo, u tim pionirskim danima, najčešće je znao poslužiti stari radioaparat »Kosmaj 49«. Kada su se u gradu pojavila prva pojačala od 30 vata, nastao je pravi kaos. Snaga od 30 vata bila je napad na uši roditelja, jer - takva buka nije zdrava, takva buka izaziva stres i narušava zdravlje.« »Bile su zanimljive

obzira na to što bi mnogi akteri, želeći zadržati subverzivnost pojma »rock« sigurno argumentirali u prilog tezi o potrebi »pop« ili »srednjestrujnog« određenja današnjeg položaja i tipa zvuka što ga zauzimaju i njeguju navedeni bendovi.

izjave »pristojnih građana«: »Takve treba uhapsiti« ili »Čupavac, treba te ošišati do kože«. Počelo je raslojavanje. Sinovi su puštali sve dužu kosu, kćeri su sve više skraćivale suknje, a roditelji su se sve više zgražali nad sudbinom sinova i kćeri.« (Bakić, 1994., str. 11.) Rock kulturu, u vrijeme njezina početka i nastajanja, dobar dio samih aktera (akterima možemo smatrati podjednako i one koji izvode ili snimaju glazbu, i one koji je slušaju i čine osnovom vlastitog životnog stila) shvaća kao pokret, kao raznovrsne razine sudjelovanja u individualnoj i kolektivnoj akciji. To su-djelovanje ne mora biti artikulirano na razini racionalne argumentacije, nego na osnovi »epidemije« o kojoj Bakić govori, na valu cijelog seta neverbalnih i značenjem nabijenih gesti, od Elvisovog pomicanja kukovima do hipijevske intervencije u konvencionalnost i obrasce muškog i ženskog »uobičajenog« izgleda, može tvoriti osjećaj povezanosti i stvaranja zajedničkih »središnjih preokupacija.« Od elementarne činjenice okupljanja oko zvuka i »buntovništva bez razloga« (čije razloge i rituale u punom svjetlu prikazuje Jeff Nuttal (1968.), rock kultura je potkraj šezdesetih sadržavala i eksplicitna nastojanja, samopercepciju dijela aktera, prema individualnoj i kolektivnoj akciji za promjenu društva i svijesti. Sam rock bio je u početku shvaćen kao buntovništvo, zvukovi su primani i prerađivani kao generacijske »tajne veze« svojevrsnog ustanka. Međutim, taj buntovni naboj nije mogao biti jedinom dimenzijom nastajanja kulture koja se smješta unutar područja industrije slobodnog vremena i potrošnje. Također, kroz vrijeme se mijenjao i zvuk i socijalni kontekst, tako da nam upotreba pojma »rock kultura« ne govori mnogo bez čvršćeg situiranja u prostor i vrijeme; upravo se u samoj toj kulturi može dobro primijetiti kako određeni zvukovi, glazbeni stilovi, mogu od buntovničkog, subkulturnog statusa, postati dio »glavnog toka« i etablirane kulture. Zbog toga pojam rock kulture zahvaća i onu općenitu, masovnu i »društveno prihvatljivu« zabavu, gdje prisutnost više generacija proširuje značenje već ionako preširokog pojma »kulture mladih«, omogućujući nam čak i sliku ulaska u vrhove moći dominantne kulture, kada se kultni band šezdesetih i sedamdesetih okupio radi promocije Clintona u predsjednika SAD-a. Ipak, postojanje rock kulture i mogućnost upotrebe tog nesumnjivo širokog pojma nije time nestalo. Važno je uočiti i drugu stranu širenja rock-kulture, prema »podzemnoj« tradiciji, što znači da ona implicira i subkulture mladih. U stvarnosti, u životu, postoji niz mjesta gd|e se opća rock kultura i njeni akteri sreću sa akterima rock subkulture, a između tih dviju sfera postoje i mnoga posredovanja i miješanja. Ovdje je posve primjerena usporedba s »nogometnom kulturom«, širom »kulturom nogometnih navijača« (koja je i više generacija prije »uspona« rock kulture obuhvaćala strastvene angažmane mnogih predsjednika država) i njenom različitošću spram »navijačke subkulture«. Na jednoj utakmici, na istom stadionu, sjede pripadnici navijačke kulture, također raznovrsnih uloga i razina uključenja, ali bez sumnje vezani uz bitne aspekte nogometnog svijeta te pripadnih strasti i oblika izraza, a pored njih stoje pripadnici navijačke subkulture, akteri subkulturnog stila nogometnih huligana. Isto tako, na koncertu, recimo Rolling Stonesa, jedni pokraj drugih plešu i pripadnici rock kulture, zaljubljenici u određeni zvuk koji su svoju strast zadovoljili odlaskom na koncert, i pripadnici rock subkulture, kojima je potrebno više od »hobija« ili estetske preferencije, i kojima su bendovi osnova za stvaranje životnog stila. Može se dogoditi da utakmica prođe bez incidenata, kao i koncert, pa da pripadnici kulture nogometnih navijača, zajedno sa subkulturnom huliganskom jezgrom napuste prostor i događaj koji ih je okupio bez vidljivih polarizacija, što je još češći slučaj s koncerti-

ma. Međutim, u nekim situacijama može doći do velikih razlika u percepciji i ponašanju, zamislimo samo koliki dio pažnje huliganska subkultura posvećuje zbivanjima izvan terena, odnosima s policijom i suparničkim navijačima, što može rezultirati i nerazumijevanjem pa i sukobima s »običnim« i odraslim, većinskim dijelom nogometnog svijeta. Također, neće svi prisutni ljubitelji rocka odobriti penjanje na pozornicu i skakanje u publiku (stage *diving)* ako je riječ o masovnijem događaju nužne heterogenosti aktera, i radije će ispratiti koncert u miru nego ulaziti u sukob s redarima koji ne dopuštaju stage *diving.* Subkultura koja drukčije doživljava pojam koncerta, vlastitog sudjelovanja, kojoj su neki elementi ključni za ritual, neće se pomiriti s pasivnim promatranjem i u takvim situacijama ponovo vidimo oblike približavanja i udaljavanja subkulturnih jezgri i šire (sub)kulture okupljene oko nogometa ili rocka. Subkultura će i kvantitativno i kvalitativno u drukčijoj mjeri preuzeti zvukove i značenja, prijeći granicu »normalnosti« koju uža ili šira okolina određuje za neki oblik angažmana, i neće željeti integrirati pjesme Stonesa (ili nekog drugog benda heterogene i višegeneracijske publike) u život što ga usmjeruju druge, od rocka različite središnje preokupacije. Istovremeno, može postojati (i postoji) subkultura upravo oko Stonesa, i to raznolika. Naravno, dobar dio današnjih subkulturnih grupa koje glazbenim stilovima posreduju svoj životni stil, neće otići na koncert koji obuhvaća tako heterogenu publiku, niti će priznati relevantnost tako općenitog određenja kao što je »rock« za imenovanje vlastitih identifikacijskih oslonaca. Dakle, osim što se s vremenom neki tip zvuka, glazbeni stil, doživljava drukčije s obzirom na promjene u samom zvuku ili na promjene socijalnog konteksta oko identičnog zvuka, tako se i u prostoru značenje pojedinog koncerta mijenja s obzirom na društveni kontekst toga prostora. Ako zadržimo u fokusu

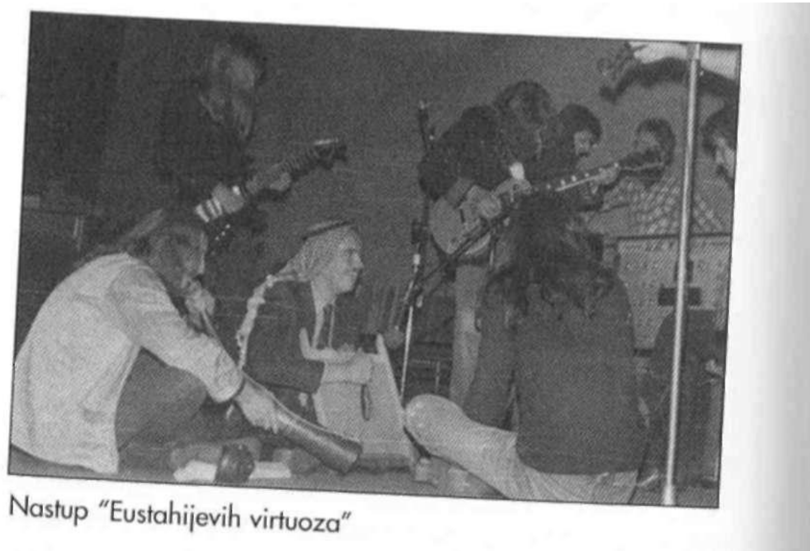
primjer Rolling Stonesa u Zagrebu, onda nam se i ta dimenzija prostora nameće kao važna, zato što je često specifična. Cesto, ali ne apsolutno, što znači da ne treba gubiti iz vida činjenicu postojanja mnogih sličnih i ponavljajućih obrazaca ponašanja, stvaranja i izražavanja subkulturnih identiteta u raznim geografskim prostorima, gdje odjeća, ples, oblici izražavanja i sustav simbola svjedoče o gotovo identičnom fenomenu. No, specifičnost zagrebačkog koncerta, s obzirom na mogućnost govora o rock kulturi i subkulturnim stilovima, nameće oprez zbog činjenica koje objašnjavaju strukturu i aktere događaja na kojem se skupilo osamdesetak tisuća ljudi. U Zagrebu (što označava prostor, ali naravno i u specifičnom vremenu) broj sličnih koncerata, kao i onih manjih, nije uopće usporediv s brojem i redovitošću nastupa rock bandova u većini zapadnih zemalja. U takvoj situaciji, niz pripadnika subkulturnih stilova, okupljenih oko zvukova i tema rock kulture, pojavio se na koncertu kao jednom od rijetkih mjesta većeg okupljanja rock-plemena. Medijska promocija (uzdignuta na razinu »događaja desetljeća«) također je odigrala svoju ulogu, potičući veći broj ljudi na odluku o kupnji ulaznice, a odbijajući manji, ali neosporan broj subkulturno orijentiranih mladih, lako marginalno, medijsko djelovanje protiv koncerta također može odigrati dvostruku ulogu. Kao što je moć televizije pridobila mnoge neodlučne, tako je i snaga argumenata »glasila katoličke mladeži *»Ml«* djelovala na one koji list čitaju, dok bi u slučaju širenja svoje medijske poruke vjerojatno dosegla i one kod kojih bi primljena poruka izazvala suprotne efekte. Dio onih istih subkulturnih mladih koji su odbijali ići na koncert u svjetlu prenaglašene medijske promocije, na interpretacije o sotonizmu Stonesa reagirao bi i odlaskom na hipodrom, što je za »miovce« svojevrsno kaljanje mjesta na kojem je Papa držao misu okupljenima u doba svog prvog posjeta. U

ovom slučaju, položaj dijela mladih katolika okupljenih oko lista *»MI«,* sličniji je subkulturnom položaju nego dominantnoj kulturi, osim dijelu deklarativne, službene ideologije »nacionalne« kulture uronjene u prvu fazu kapitalizma. (Unutar sheme Gregora Tomca, njihovo djelovanje se može nazvati i »subpolitičkim« u području kulture i temeljnih vrijednosti nekog društva, u kontekstu vladavine HDZ-a u našem slučaju) Koncert Stonesa je samo jedan primjer potrebe za uočavanjem obje dimenzije, i sličnosti, i različitosti fenomena rock kulture u prostoru i vremenu, u pojedinom kontekstu.

Rock kultura, i s njom implicirane brojne subkulture, u sedamdesetim godinama je već prošla raznovrsne faze bunta, etabliranja i medijskih posredovan ja, -a_polcrivala je i široki spektar stilova. Njeno širenje u Hrvatskoj omogućuje solidnu osnovu za nastajanje subkulturnog stila hašomana.

Kraj šezdesetih i prva polovica sedamdesetih predstavlja oblikovanje scene u težim uvjetima, zbog materijalnih, financijskih teškoća nabave bitnih predmeta, i zbog opće simboličke uniformnosti društva koje se, po potrebi, štiti eksplicitnom cenzurom i zabranama. Tadašnji akteri tvrde da se u početku izraz hašomani nije koristio, te da je nastajanje scene imalo elitniji prizvuk, a »djeca« koja su scenu stvarala bila su, dijelom »bogata«, također »pametna i uspješna u školi«. Djelomično se može govoriti i o djeci tadašnjih »oficira« (naravno, viših) čija je prisutnost među prvim hipijevskim akterima primijećena, na užas njihovih roditelja. Također, broj domaćih hipija nije bio tako velik, iako je nastajuća rock kultura okupila brojnu adolescentsku publiku. Zato u drugoj polovici sedamdesetih zapažamo značajne promjene, među kojima su: omasovljenje scene, povećanje broja okupljališta, pojava ploča relevantnih svjetskih aktera u prodavaonicama »Jugotona« i drugdje, te pojava *Poleta,* gdje je intervencijom uređivačke politike u jednom trenutku dosegnuta uloga integrativne točke. Dok su domaći hipici uživali u početku u probranom društvu, jer se na sceni moglo naći samo poznate i istomišljenike, nositelje slične zajedničke vibracije, u razdoblju u kojem prosječan policajac nije znao što je joint ili kako izgleda pločica hašiša, u drugoj polovici sedamdesetih scena se toliko raširila da su rani akteri govorili o prostituiranju, poseljačenju, dakle o (za specifičnog sudionika) negativnim aspektima rasta scene koja više nije bila niti samo njihova niti na isti način prepoznatljiva. Ovo je jedan od klasičnih motiva nastajanja i širenja subkulture, prisutan i u fenomenima šireg društva i društvenih pokreta, gdje se »prvoborci« razlikuju od sljedećih generacija na više načina, često stvarajući atmosferu razočaranja, kritičnosti, ili vlastitog povlačenja. U ovom slučaju, u području subkulture mladih, lako je shvatiti razočaranje aktera koji omasovljenjem »svoje« stvari gubi mnoge pogodnosti proizašle iz položaja jedinog, malobrojnog, istomišljeničkog, ponekad elitnog, od neželjenog prepoznavanja posebnim kodovima zaštićenog aktera. Svojevrstan elitizam nije nužno vezan uz socioekonomski položaj. Dio prvih zagrebačkih hipija doista sliči klasičnom obrascu, u kojem akter iz gornjih socijalnih slojeva započinje s nekim stilom i uživa privilegije dostupnosti osnovnih informacija i predmeta, pa kasnijim širenjem scene i njenim »poseljačenjem« biva razočaran, zbog gubitka elitnog prizvuka samog stila i prodora na scenu »krivih interpretatora« iz nižih socijalnih slojeva, što rezultira svojevrsnim gubitkom vlastitog položaja. No, to je samo jedna moguća interpretacija, jer na sceni koja prethodi zbivanjima iz druge polovice (i kraja) sedamdesetih nije vladala tolika jednodimenzionalnost sudionika, no dio sigurno odgovara opisanom modelu reagiranja i »elitističkoj« poziciji. Na široj subkulturnoj sceni

prisutni su i drukčiji primjeri, kada prvoborci nekog stila predstavljaju niže ili »donje srednje« socijalne slojeve, pa se širenjem stila na »fine i pristojne« i »bogate«, također osjećaju razočaranima, stil percipiraju kao razmekšan i upropašten, a za nove aktere drže da su »izdali« ili iznevjerili osnovna načela. (To se dogodilo dobrom dijelu nogometnih huligana, a i manjem dijelu punkera, pri čemu valja razlikovati ovaj tip odnosa od onog koji je obilježen percepcijom »urbano-ruralnih« suprotnosti na pojedinoj sceni.)



Nastup "Eustahijevih virtuoza"

Međutim, niti jedan subkulturni stil koji je nastao u Hrvatskoj na osnovi glazbenih i navijačkih posredovanja ne može biti u potpunosti određen pozivanjem na socioekonomski status uže roditeljske kulture njegovih nositelja. Sama činjenica prisutnosti raznolikih roditeljskih statusa na zajedničkim adolescentskim subkulturnim scenama, uz raznovrsne načine posredovanja i miješanja stilova među samim akterima, onemogućuje takav tip determinizma u razumijevanju subkultura mladih u našem prostoru.

Hašomani ne započinju rock kulturu, niti u drugoj polovici sedamdesetih postoji samo manja grupa »dugokosih« u kojoj se svi poznaju i slično dišu; scena na koju hašomani stižu dijelom je već »zadana« i određena heterogenim strujanjima opće rock kulture, lako doživljaj Početka, uspostavljanje nekog aktera kao prvog koji iznosi vlastiti bricolage zvuka, odjeće, slenga, droge, frizure, ponašanja i ostalog, ne može biti vezan uz hašomansku scenu, ipak se samo priključenje i identifikacijski proces odvija uz osjećaj »stvaranja«, čak i kad se radi o naoko banalnim i svakodnevnim aktivnostima. Tom osjećaju prvenstveno kumuje radikalno različit izgled većine hašomana od onoga što možemo smatrati konvencionalnim ili uopće »društveno prihvatljivim« po prevladavajućim kriterijima. Tako se bilo koje okupljalište ukazuje u svjetlu osnaživanja, jer se prijelaz od manjih grupa hipija i srodnih aktera na širu scenu brojnih javnih mjesta »tihe prezentacije« hašomanskog stila odvijao u razdobljima koja su omogućila da nekoliko generacija osjeti vlastitu prisutnost na okupljalištima kao djelatni oblik stvaranja scene koja raste. To osnaživanje se zasniva na nekoliko elemenata, među kojima su osnovni: percepcija vlastitog izgleda, izgleda drugih, i osobno iskustvo koje govori o različitim, pretežno negativnim reakcijama uže i šire roditeljske kulture (kao i one vršnjačke, primjerice štemerske) na takav izgled. Cak ako akter izbjegava termin »hašomani«, ili ne pristaje na identificiranje sa širim krugom kojeg se tako etiketira, ne mijenja se bit procesa osnaživanja koji je pojedincima i škvadrama u drugoj polovici sedamdesetih omogućio svojevrsnu potvrdu identiteta i osjećaj doprinosa rastućoj sceni. To je zato što postoji, na najjednostavnijoj razini, povezanost vanjskog izgleda (duge kose, odjeće itd.) s iskustvom etikete i svojevrsne stigme, pa puko pristizanje na neko okupljalište (poput »Džamije« ili »Zdenca«, gdje se bez posredovanja bilo kakvih

službenih, ugostiteljskih ili glazbenih sadržaja znalo okupiti više stotina »hašomana«) omogućuje osjećaj umnažanja energije, sigurnosti, slike o sebi kao snažnijem akteru.

Analizom nastajanja rock kulture u svijetu uočavamo dvije mogućnosti govora o pokretu; prvo se sam rock shvaća kao pokret, kao zvučna veza pobunjenički orijentiranih mladih, a zatim, u drugoj polovici šezdesetih, kao glazbeni izraz šireg socijalnog pokreta koji djeluje kontrakulturno i ima radikalne političke implikacije. Također, od samog početka prisutno je i nastajanje biznisa, »kulturna industrija« koja računa na potrošačke stilove mladih i njihovu kupovnu moć, no ona samo djelomično utječe na razliku pokreta (i osjećaja početka, kreacije s tim u vezi) i stila (koji se kao stil »nakon pokreta« opisuje pukim preuzimanjem već stvorenih obrazaca kojima je širenjem i komercijalizacijom ispumpan relevantni naboj). Ako su krajem šezdesetih, pa sve do polovice sedamdesetih, nastajali raznovrsni domaći akteri koji su participirali, djelomično ili u potpunosti, u našoj verziji pokreta, od studentskih do isključivo glazbenih, i ako možemo govoriti o spoju miroljubivosti, zvuka, oslobođenja od konvencija, želja i nastojanja k društvenoj promjeni, onda je taj spoj, uz dugu kosu i ostale elemente imagea, primjer razdoblja pokreta, dok bi hašomani predstavljali pravi primjer pretvaranja pokreta u subkulturni stil. Stvarnost i život nisu (niti mogu biti) identični ovim ideal-tipskim pojmovima, a ostajanje na razini teorijske konceptualizacije također omogućuje pronalažanje elemenata »pukog stila« u pokretu, kao i elemenata pokreta u vrijeme getoiziranja i osamljenog postojanja »pukog stila«, što je sasvim opravdano u hrvatskom kontekstu kojim se bavimo, gdje stvarnost subkulturnog svijeta upućuje na ovakvo preokretanje uobičajenih shema.

Hašomani su heterogen akter kojem image i opća pripadnost različitim pravcima rock kulture omogućuje zajednički nazivnik, kao i prepoznavanje i obilježavanje u dominantnoj kulturi. Unutar rock kulture već je bilo oblikovano više različitih glazbenih pravaca 1 zasebnih scena; od ranog rocka Chucka Berryja, Presleyja, i općeg, neartikuliranog »početka«, preko eksplozije Beatlesa i Stonesa do razgranate mreže manje ili više međusobno udaljenih »zvučnih entiteta« kao što su simfo-rock, hard-rock, acid (west coast) rock, folk-rock, jazz-rock i mnogi drugi. Glazba i odjeća, ritual i sleng, upravo kako bi birminghamski autori zapazili, karakterizirali su hašomane na način koji je uglavnom govorio o segmentaciji a ne o fragmentaciji podstilova u zasebne scene'[7] što će uslijediti nekoliko godina kasnije, na osnovi odvajanja heavy metala, punk utjecaja, te dobnih grupa simboliziranih nastajenjem »AOR-a«, odnosno »rocka za odrasle«.

Što slušaš?

Pitanje »što slušaš?« bilo je tipično za temeljni oblik identifikacije, i to na više različitih razina; na prvoj razini to je razlučno pitanje koje utvrđuje sluša li sugovornik uopće nešto, pri čemu se podrazumijeva »kultura slušanja« (koja je i kultura preuzimanja i preoblikovanja, izgradnje individualnih i kolektivnih »struktura osjećaja«) i uspostavlja okvir za komunikaciju koji je sastavni dio referentnog okvira za identifikaciju. To znači da je kultura slušanja glazbe među temeljnim načinima oblikovanja identiteta na sceni hašomana, i ona omogućuje boravak na istoj sceni akterima

Ovdje se, s jedne strane, uvažava postojanje zasebnih glazbenih stilskih scena u svjetskoj rock kulturi, kojima pripadaju i širi značenjski sklopovi te subkulturni identiteti, ali se uvažava i segmentarni oblik koje te »zasebne scene« imaju u odnosu na image i zajednički nazivnik hašomana, što ukazuje na povezanost različitih glazbenih izraza i imagea u jednu, heterogenu ali zajedničku scenu.

koji ne moraju imati sličan image, pa u smislu postavljanja pitanja na prvoj razini određujemo općenitu pripadnost i eventualnu bliskost. Na drugoj razini, »što slušaš« propituje pretpostavljena iskustva sa zvukovima koje nalazimo okupljene u pjesmama, a to širi priču na tekstove i cjelokupni doživljaj glazbe posredovan dodatnim informacijama o izvođačima, njihovom izgledu i općem držanju, interpretacijama značenja, sve do iskustva koje govori o tome kako drugi doživljavaju istu glazbu, na koji način prepoznaju i oblikuju verbalne i neverbalne iskaze u vezi s glazbom, imageom, vrijednostima i stvorenim značenjem. Rock kultura je jedan svijet, unutar kojega postoje mnoge subkulturne zemlje, s tvrđim ili mekšim granicama, a njihovi građani ocrtavaju vlastitu putovnicu upravo odgovorom na pitanje »što slušaš«.

Izgled

Nakon glazbe, koja služi temeljnoj uspostavi identiteta, bitan je, i s njom u vezi, vanjski izgled - odjeća, obuća, frizura i nakit, važan dio cjelokupnog imagea hašomana. S obzirom na širinu rock kulture i u njoj postojećih imagea, s obzirom na »šarenilo« koje su njegovali prvi akteri hipijevskog senzibiliteta u nas, ne postoji samo jedan propisani izgled, normalno je očekivati crnu kožnu jaknu kao i traper-jaknu, dužu kosu (od one koja prekriva uši, do one koja prelazi ramena ili polovicu leđa) kao i druge varijante rockerske frizure, širine hlača, oblika jakne, itd. Međutim, u vrijeme omasovljenja scene i definitivnog ustoličenja termina »hašomani«! 8, uz određeno šarenilo i

Taj termin je bio najpoznatiji, no samo dio aktera na kojeg se odnosio pristao je na takvu etiketu. Za starije aktere termin je bio ponižavajući i povezivan je s omasovljenjem scene, dok su drugi adolescenti, promatrači ili pripadnici ostalih subkulturnih grupa koristili i termine poput »hašeri«, »haškići« i si.

pluralizam rockerskih stilova, pojavljuje se prepoznatljiv, jednostavan image koji bismo mogli nazvati »tipičnim«, odnosno hašomanskim u njegovoj najčešćoj varijanti. Njegovi glavni elementi jesu:

- duga kosa; što duža, većinom klasično češljana po sredini. Na sceni je postojala etiketa koja inzistira na vezi duge i masne kose, no ona svjedoči kako o marginalnim slučajevima zapuštenosti, prisutne i u široj populaciji, tako i o negativnom etiketiranju hašomana uopće, a samo rudimentarno je riječ i o prvim domaćim »crusterima«;
- tankerica; riječ je o varijanti jakne kakvu je koristila američka vojska, koja ima četiri džepa, kapuljaču, odvojenu i smještenu u ovratniku, doseže preko kukova, ali ne previše, zukopčava se metalnim zatvaračem i dugmadima, najčešće je zelene boje, a razlikuje se od »komandosice« kojoj je kapuljača neodvojivi dio jakne i koja je duža, poput kaputića;
- traperice; morale su biti što izlizanije i što uže, mnogi su potpuno nove hlače prali i ribali tako da izgledaju starije;
- karirana košulja: nije bila baš obvezna, ali je najviše zastupljena. U nekim krugovima označavala je osobitu naklonost Roryju Gallagheru, poželjno je bilo da bude nekoliko brojeva veća i da se nosi preko hlača;
- sajmonice ili tenisice; sajmonice su antilop cipele do gležnja, klasičnog oblika na polovici između »špica« i »pačje zaobljenosti«. Dobile su ime po Simonu iz popularnog dvojca »Simon-Garfunkel« koji ih je nosio i učinio popularnim u širem krugu mladih. Većina hašomana nosila je samo sajmonice ili tenisice;
- marama oko vrata, raznih boja, srednje dužine;
- nakit; kožice oko ruke za oba spola, a za ženski dio veći izbor narukvica, ponekad (po ugledu na Janis Joplin) i dvadesetak tanjih na jednoj ruci;
- miris; isključivo »patchulie«;

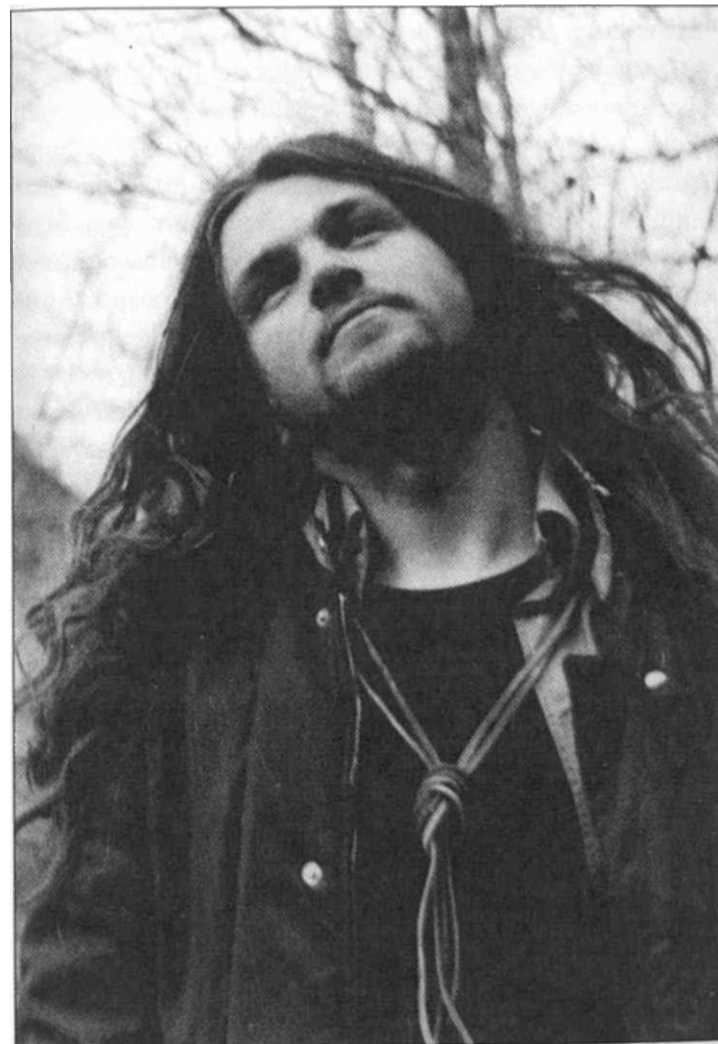
- simboli; osim glavnih koordinata imagea, koje su bile zajedničke većini, na raspolaganju za individualnu upotrebu bilo je i niz simbola rock kulture i pokreta u vezi s njom. Najpoznatiji je »Ban the Bomb«, znak što ga je počeo koristiti britanski »CND«. Svi ostali nastavili su ga koristiti pretvorivši ga u univerzalni znak mira, kršćanski križevi (koji se nisu blagonaklono percipirali u dijelu dominantne (službene) kulture, egipatski križevi, znakovi VVoodstocka (golubica na gitari), južnjačka zastava (američke konfederacije), po koji yin/yang, poneki preostali žuti »smile« (dvadesetak godina nakon iščezavanja u svjetskim razmjerima uspješno će ga vratiti acid/house raverska kultura), te imena i simboli rock bandova na majicama, kopčama za remenje itd. Oni koji su nosili naočale, trudili su se imati neku varijaciju »lenonica«.

Nakit, marame i simboli nisu preplavili cijelu.scenu, jedan dio (posebno muških) aktera zadržavao se na dugoj kosi i osnovnoj odjeći. Dol< su hlače u prvoj polovici sedamdesetih mogle biti široke, s »trapez« oblicima (često umetnutim), u drugoj polovici sedamdesetih sužavanje hlača postaje jednim od obilježja hašomanskog stila.

To je tipičan izgled hašomana iz druge polovice sedamdesetih, iz vremena kada je scena bila najšira, i kada je dosegnuta svojevrsna kulminacija masovnosti i prisutnosti na gradskim okupljalištima potkraj sedamdesetih. Utjecao je na kasnije generacije i njegovi elementi nalaze se u izvornom obliku ili prerađeni, u kombinaciji s drugim elementima, kroz različite faze života subkulturnih scena u posljednjih dvadesetak godina. Ono što prvo uočavamo kod takvog izgleda je njegova naglašena jednostavnost, posebno kod muških nositelja stila, lako su neki hašomani nosili i kaubojske čizme, šarene hlače, šešire, raznobojne majice i slično, evocirajući u većoj mjeri originalni hipijevski psihodelični image, većina hašomana zadržavala se na

navedenim elementima, inzistirajući tako na specifičnoj uniformnosti (kosa, tankerica, traperice, tenisice (sajmonice) iz koje zrači svojevrstan asketizam.

Na pitanje o uzrocima takve naglašene jednostavnosti i svojevrsnog asketskog imagea (koji nije nositeljima



Prepoznatljiv izgled aktera iz druge polovice sedamdesetih

blokirao uživanje u orgijastičkom hedonizmu prisutnom na široj sceni) ne može se odgovoriti pozivanjem na presudan uzrok, nego treba uvažiti niz posredovanja. Jedan je od izvora inspiracije za takvo odijevanje rock kultura, i to ona s kraja šezdesetih do pred kraj sedamdesetih, a bliskost tema i slika dijela američke kontrakulture bila je osigurana i časopisima poput *Džuboksa,* uz podrazumijevajući ploče, postere, filmove. Već spomenuti Paul Simon imao je utjecaja na struju koja je prihvatila jednostavnost i ležernost kao ključnu u dijelu imagea koji se tiče odjeće. No, činjenica da je to originalno vojnička jakna, na različite je načine utjecala na njeno nošenje - od početka hipijevskog (i srodnih) pokreta u Americi, u svjetlu vijetnamskog rata, prisutno je uzimanje »neprijateljskih« simbola i njihova prilagodba drukčijem sustavu značenja, tako su dijelove uniforme nosili antiratni demonstranti i)>a^e^a_jcj/j]ecž«- Ipak, za manji dio aktera (američkih), koji su krajem šezdesetih tvorili veoma heterogenu i »nespojivu«, a često zajedničku scenu kontrakulture i nove ljevice, uniforma je naglašavala i vlastitu spremnost da se državi, ratu, rasizmu, suprotstavi onako kako je uniformi i primjereno - ratovanjem. Još jedan tipičan (i za dugo vremena uspješan) primjer kontrakulturne intervencije u postojeće simbole jest preokretanje značenja podignutog srednjeg prsta i kažiprsta, u obliku slova »V«, što je upornom hipijevskom upotrebom u suprotnom smjeru, a na osnovi medijske ekspanzije simbola i značenja, za krug širi od subkulturnog počelo značiti »mir« umjesto dotadašnje »pobjede«. Kada dugokosi lik istakne dva prsta u obliku slova V i kaže »mir, brate« (ili »sestro«), i kad a se takve slike na koncertima, demonstracijama ili omotima ploča pojave i medijski umnože, onda se stvori drukčiji okvir razumijevanja koji je generacijama bio na snazi, interpretirajući takav simbol isključivo kao znak mira. Hrvatski kontekst prilično se razlikovao od američkoga, no

prisutnost »subpolitičkih« pokreta koji su vlastiti svjetonazor temeljili na kritici potrošačkog društva iako ono nije bilo veoma razvijeno u našim krajevima i estetske preferencije dijela aktera studentskog pokreta prisutne u časopisima kulture mladih, gdje se njegovala jednostavnost pa i asketizam u imageu, sigurno su dijelom kumovali prihvaćanju tankerice kao glavne »uniforme« hašomanske subkulturne scene i općoj jednostavnosti koja se nametala izgledom. Tako su »modelski« utjecaj mogli imati i nekonvencionalni mladi profesori, pristigli s fakulteta u srednje škole, prenoseći implicitno (ili čak eksplicitno) naslijeđe »prve faze« i širih konotacija domaćih hipijevskih intencija, prisutnih i na široj kulturnoj sceni alternativnog kazališta i teorijsko-poelskog izdavaštva, lako je takav utjecaj marginalan kad se gleda broj ljudi koji primaju i prerađuju (sub)kulturne obrasce u dijalogu sa starijim akterima, unutar subkulturne scene mogući su snažni utjecaji manjih grupa »kreativne jezgre« koje veoma brzo može prihvatiti širi krug okupljen oko sličnih »središnjih preokupacija«. Naravno, britanski sociolozi, koji uvijek naglašavaju klasnu prirodu subkulturnih afilijacija, primijetili bi da je tankericu bilo lakše platiti nego crnu kožnu jaknu i da je hašomanski image imao nešto od »proleterske« jednostavnosti sa snažno izraženom »bohemštinom srednje klase«, i to bi moglo biti točno za jedan kamenčić u mozaiku razloga odabira tankerice. No, ona je bila dio imagea čiji su nositelji dolazili iz nižih slojeva, završavajući škole nakon kojih su mogli raditi, kao i oni iz srednjih i viših slojeva koji su se spremali studirati. Ne smijemo zanemariti ni one aktere koji su bili izvan većine mogućih utjecaja, i koji su, vidjevši tankericu na nekome s bliske scene, reagirali pozitivno i na pitanje jednostavno odgovarali, »sviđa mi se«. Stalna prisutnost tankerice (uz periodične izmjene intenziteta) na subkulturnoj sceni svjedoči o »sviđa mi se« osjećaju koji dijele različite genera-

cije posredovane hašomanskim, punkerskim, garažnim, noiserskim i srodnim senzibilitetima, raznoliki akteri koji su u toj jakni vidjeli dinamičnost, otpor, praktičnost, te pripadanje otpadničkom plemenu, koje se odjećom opskrbljuje s vojnog otpada.[19]

Zbog svog izgleda, hašomani su imali bezbroj problema; u roditeljskom domu, uz neke iznimke, postojao je pritisak za promjenu imagea i česti sukobi zbog »uobičajenih« adolescentskih prekršaja, sada potenciranih izgledom s kojim se dobar dio roditelja nikad nije pomirio. Dio onih koji su imali dobre ocjene (scena je bila toliko široka da je pokrivala sve tipove učenika) mogli su time kupiti pravo na nošenje duge kose. U školi, mnogima je bilo teško održati image, barem kada je o kosi riječ. Postojale su razlike između škola i pojedinih profesora, kao i razlike u mjerama represije, od izbacivanja i organiziranja raznovrsnih pritisaka (ocjene, vrijeđanja, roditeljski sastanci na kojima se nečija duga kosa pred svim roditeljima iznosi kao problem razreda, ukori i si.) do onih oblika nastavničkog i razredničkog angažmana koji prestaju biti represivni i neslaganje s dugom kosom zadržavaju na razini razgovora s učenikom. Posebnu varijantu pritiska i profesorske netrpeljivosti prema hašomanima predstavlja djelomična politizacija, koja je bila tipična za profesore »obrane i zaštite«. U udžbenicima su bile popisane teorije i pristupi ratu, koji se ne slažu sa službenom koncepcijom naoružanog naroda, teorijom pravednog rata i tada postojećim sustavom »općenarodne obrane i društvene samozaštite«. Jedna

Dugi vijek tankerice sadrži i njeno prodiranje u širu kulturu, izvan subkulturnih grupa, kako u potpuno »prosječnoj« sferi i pučkoj kulturi, tako i medu neformalnim grupama koje nisu subkulturne, kao što je to neko vrijeme bilo sa studentima elektrotehnike i strojarstva, koji su godinama nakon zalaza hašomanske scene preuzeli mnoge elemente imagea, među kojima su tankerice i karirane košulje bili najprepoznatljiviji.

od prozvanih teorija koja se nije uklapala u službeni diskurs bila je i »pacifistička«. Zabilježeni su mnogi slučajevi u kojima su školski profesori »obrane« zagorčavali hašomanima život, smatrajući njihov stil neprijateljskim prema osnovama tadašnjeg sustava, bez obzira na to jesu li hašomani o kojima je bila riječ uopće artikulirali svoj svjetonazor kao »pacifistički«.

Hašomani su (kao i mnogi njihovi nasljednici na subkulturnoj sceni) često bili legitimirani i zaustavljani, njima se dobacivalo i prijetilo (od »jesi li muško ili žensko« do »ošišat ćemo te«), a postojali su i drugi načini iskušavanja vlastite stigmatizacije u društvu. Najozbiljniji sukobi, koje su hašomani iskusili zbog svojeg izgleda, događali su se prilikom »susreta« sa štemerima. Teško da je koja subota mogla proći a da netko s dugom kosom ne dobije batine zbog kose ili hašomanskog imagea uopće. Većina hašomana nije se htjela tući, ali manji dio uvijek je bio spreman potući se u samoobrani. Pasivnost većine dominirajuća je karakteristika, pa bi štemeri najčešće bez većeg otpora nekoga bacili na pod, istukli i otišli, a zabilježeni su i slučajevi nasilnog sisanja. No, u neravnopravnu borbu uključio se manji broj aktera s kvartovske, štemerske scene, koji je branio »svoje« hašomane od drugih štemera.

Okupljališta; rituali i sleng

Svaka škvadra, uključujući^ i one koje ne_p_ripadaiu subkulturi, ima svoju topojrafsJdjJtejTr^ u kojoj se znančo^la^^određeji kafić bio srce okupljanja, kadaJe_^loilci_db_pxemještaja na drugu lokaciju, kada su se škvadri pridružili **novi** članovi ili kada su otišli stari, što se promijenilo pomakom od parkirališta, dućana, parka, prema novoj lokaciji. Takva, cesto prezieno izvedena »povijest prostora škvadre«, posebno je razvijena na subkul-

turnoj sceni, no ona ostaje dio narativne kulture, usmene predaje. Ograničit ćemo se na zagrebačko razdoblje (1977./81.) koje znači kulminaciju i specifičan »zalaz« hašomanske scene, fragmentaciju i djelomično nestajanje nekih njenih dijelova.

Disco klubovi™ »Jabuka« i »Big Ben« bili su tradicionalna okupljališta hašomana. Ovdje je osobito zanimljiv »Big Ben« u Bogovićevoj ulici, u kojem su postojale dvije dvorane, tako da se u donjoj plesalo, a u gornjoj su se održavale »glazbene slušaonice«, gdje su okupljeni mogli i plesati, ali je potpuno uobičajeno bilo i sjedenje, ležanje na podu i prepuštanje zvuku ili drugim aktivnostima. Ta je dvorana bila preteča današnjih »chill-out« prostora na rave partyjima, gdje se uz jednu plesnu dvoranu gotovo uvijek osigurava još jedna, za odmor i usmjerenost drugom skupu zvukova. Nitko nije slutio techno partyje u Big Benu sedamdesetih, iako u gornjoj dvorani nalazimo slične tipove opuštenosti, a u donjoj slične tipove transa (što može vrijediti i za druga razdoblja i subkulturne stilove). S obzirom na tipove aktera u Big Benu, možemo uočiti kako sadržaj glazbene slušaonice govori i o razlici glazbe i širih orijentacija u vezi s njom, između dvije dvorane. Gornja je bila »čistija« po sadržaju bliskom različitim hašomanskim škvadrama, organizirajući tematske večeri ključnih bandova (ikona) rock kulture (Hendrix, Doors, Janis Joplin, Led Zeppelin, Pink Floyd, Yes, Jethro Tuli itd.) dok je donja naglašavala ples, za čiju su se podlogu miješale tvrđe, rockerske pjesme s komercijalnijim pjesmama, hirovima šire pop-kulture. U obje dvorane odvijao se ravnopravno

20 Disco ukazuje na »disc«, dakle na ploču, a ne na disco-glazbu. Iako je ta glazba krajem sedamdesetih počela prodirati u gotovo svaki »plesnjak«, mnogi su klubovi gajili raznovrsna rock-usmjerenja, no naziv »disco-klub« održao se čak i u slučajevima radikalno drukčijeg glazbenog programa.

hašomanski ritual zvuka i raznovrsne usmjerenosti na glazbu, dok su »sentiš« blokovi u donjoj dvorani predstavljali univerzalnu muško-žensku komunikaciju koja se »u parovima« odvijala u svim tadašnjim klubovima (kao i na »školskim čagama«). To što su povremeno puštane pjesme »iz drugog tabora«, nije ometalo hašomane da u donjoj dvorani Big Bena (uz zvuke, primjerice ZZ Top ili Black Sabbath) ne sudjeluju u ritualu »head-banginga«, koji se na sceni i izvan nje nazivao »padavičarenjem« a iskazivao se kao ples glavama, odnosno kosom koja vijori brzim pomicanjem vrata i glave.[21]

Ako poznajemo ulogu koju glazba igra u životu većine hašomana, njen utjecaj i prepletanje sa svakodnevnim životom, onda možemo razumjeti kako ritual zajedničkog slušanja, plesanja, druženja uz glazbu s velikih i jakih zvučnika ima elemente osnaživanja i prepoznavanja zajedničkih točaka; poput praktičara meditacije ili vjernika koji se mole kod kuće, pa se njihova zajednica barem jednom tjedno okupi i onda meditira ili se moli zajedno, doživljujući umnažanje energije. Tako i hašomani, nakon što ih je dobar dio slušao i prerađivao »riffove« rockerskog svijeta sam kod kuće ili u manjoj grupi prijatelja, sada ima mogućnost ponovo, uz doslovan intenzitet zvučnika, otkriti, prepoznati, pregrupirati, proslaviti zvukove, pjesme, pokrete, i proširiti »afektivnu zajednicu« koja je s njima u vezi.

Riječima jedne od akterica »padavičarenja«: »Moja mama i baka skroz kuže ples, skakanje, one sve mogu zamisliti, ali da poslije plesa imam upalu mišića na vratu, da me boli kad okrećem glavu, to nikako ne kuže«. Danas je »vitlanje glavama (kosom)« u najvećoj mjeri, iako ne isključivo, povezano s karakteristikama heavy metal rituala, praćenog često simulacijom držanja gitare u ruci, što samo govori o tome kako su se osnove brojnih kasnijih zasebnih stilova nalazile već u širokoj rock kulturi čije su dijelove prigrlili raznovrsni hašomanski akteri.

Kafići i javni prostori

Od kavane »Corso« do »šok sobe« ili od »Tingl-Tangla« do »Brna«, »ispisana« (zapravo, u dobroj mjeri »ispijena«) je povijest generacijskih hašomanskih okupljanja u Zagrebu. »Sok soba« se nalazila do samog Big Bena i bila je tako prozvana zbog stakla koje je od poda do stropa tvorilo zid prema ulici. Prolaznici su mogli promatrati događanja što ne odudaraju od općeg (posebno vikendaškog) orgijastičkog hedonizma koji karakterizira dobar dio kulture mladih, a čvrsto je, kad je o alkoholu riječ, usidren i u dominantnoj kulturi. Brojne škvadre imale su svoje omiljene kafiće, a u nekim slučajevima cijeli prostor oko kafića postajao bi okupljalište. Hašomani su bili prisiljeni mijenjati kafiće protiv svoje volje iz mnogih razloga; preuređenje i drukčija orijentacija kafića (komercijalnija), skraćivanje radnog vremena, policijske racije, itd.

Posebno zanimljiv primjer okupljanja predstavljaju ona na javnim prostorima u središtu grada poput Zdenca, Džamije, Katarinskog trga, koja izazivaju poglede i komentare drugih građana. Svijest o tome nije nevažna, iako grupa okupljenih hašomana ne pokazuje veće zanimanje za okolinu. Na okupljalištu postoji stalna cirkulacija; ***JJJDO^*** znavanje, sviranje, odiascjdotj^gvina, ljubljenje^posudba - ploča, beskrajni razgovori, cijeli svijet svakodnevnog-žrvota -^ktejxUspjjod okoline prilično *o^dgia^-kaia^žgk^orn,* -tako i količinom pažnje i vremena posvećenog glazbi i modelima života preuzetima iz rock kulture. Unutar hašomanskog svijeta proces diferencijacije se odvijao po glazbenim i širim kriterijima, tako da su povremeno (u razdobljima koja mogu trajati nekoliko mjeseci, do nekoliko godina) pojedina okupljališta nosila i obilježja grupa koje su na njima boravile. Osim uobičajene podrške »lokalnim« bandovima (a lokalitet se odnosio na Džamiju ili Zdenac, rje-

đe uključujući kvartovsku pripadnost kojoj će značenje u ne-štemerskim krugovima ponovo porasti u osamdesetim) i razlikovanja u preferiranju hard-rocka, simfo-rocka i drugih, po svom izboru konstruiranih »zvučnih entiteta«, akteri su se razlikovali i po preferenciji pojedinih droga. O tome će biti govora u posebnom poglavlju, a ovdje je, zbog Džamije i Zdenca (Kavkaza), kao najpoznatijih javnih okupljališta hašomana, potrebno navesti primjer podjele unutar scene koja se događa, po mišljenju dijela aktera, na osnovi upotrebe drukčijih droga. Tako »Zdenac« i »Kavkaz« postaju okupljališta onog dijela koji upotrebljava heroin i alkohol, sugerirajući tvrđu, oporu opciju u kojoj mnogi akteri ne mogu izbjeći fizičkoj ovisnosti, a »Džamija« posluje pozornica na kojoj su snažnije prisutni cannabis i LSD, predstavljajući mekšu i otvoreniju, lepršaviju opciju aktera koji se dobrim dijelom odmakao od heroinske scene. (Kulović, 1998.)

Sukob oko Big Bena

Hašomani su bili nepoželjni u većini zagrebačkih klubova. Kada im je uprava Big Bena odlučila zabraniti ulaz u klub, postojala je realna mogućnost da se takva odluka provede bez posljedica, kao što je niz mjesta u gradu (kafića, klubova i drugih prostora gdje su se okupljali subkulturni mladi) promijenilo izgled, cijene, radno vrijeme i politiku prema gostima uopće, »čisteći« prostor od nepoželjnih, bez širih reakcija, osim uobičajenog lamentiranja urbane mladeži koja već dvadesetak i više godina periodično ima potrebu konstatirati »sve su nam uzeli« ili »sve što bude dobro, zatvore ili nas potjeraju«. No, u to doba (1 978779.) postojanje medija, kakav je bio *Polet,* pomoglo je mobilizaciji i dospijevanju hašomana u javnost i medije dominantne kulture. *Polet* je od dosadnog SSO-ovskog

lista postao zanimljiv i čitan, pružajući prostor rock kulturi, prihvaćajući i kreirajući obrasce urbane kulture mladih na kraju sedamdesetih. Polet je, u jednom trenutku, upravo u vrijeme vanjskog pritiska i unutarnje diferencijacije scene, postao integrativnom točkom, omogućujući različite razine prepoznavanja hašomanskog identiteta. To je bio moment sukoba oko Big Bena, kada je Polet zapravo pozvao na demonstracije i artikulirao hašomanski očaj zbog »još jednog« izgubljenog prostora ili naprosto zbog diskriminacije, lako je dio aktera već odustao od Big Bena, jer su Šikaniranja dugokosih posjetilaca već započela u »ljetnoj« verziji Big Bena", koja se odnosila na program istog DJ-a na različitim lokacijama, represijom prema preostalim hašomanima (kojih je još bilo dovoljno da napune prostor) ogolio se i javnim pokazao mehanizam generalizacije, tipičan za »moralne panike«, koji tvrdi »svi dugokosi se drogiraju« i koji je, kao takav, p(r)obudio osjećaje solidarnosti kod svih kojima prijetnja izbacivanja može postati stvarnost nekog drugog prostora ili okupljališta, laj osjećaj solidarnosti, koji je zahvatio širu scenu hašomanskih identiteta, prepoznao je, podijelio, kao akter same scene, i *Polet,* uključivši se izravno u situaciju obilježenu represijom prema hašomanima ili svim onima koje odgovorni (u ovom slučaju redari, provoditelji odluke uprave Big Bena) takvima definiraju. Poziv na demonstracije bio je upućen neizravno, preko »pisama čitalaca«, jer bi inače autora odveo u zatvor. To je bilo razdoblje posljednjih godina Titova života u kojima nije moglo biti šale s javnim manifestacijama ili

[17] Milan Mlakar, dj u Big Benu, nastupao je svojim programom u ljetnim »zamjenama« za Big Ben koji nije bio otvoren u ljetnim mjesecima. Najstalnija je bila lokacija Varšavske, da bi se koncem sedamdesetili »ljetni ben« premještao na igralište iza nekadašnje Prve i Četvrte gimnazije, a današnjeg Muzeja »Mimare«, ili na igralište R. K. Borac na Trešnjevci, gdje su već u ljeto 1978. hašomani osjetili da su nepoželjni.

demonstracijama bilo kakvog nezadovoljstva. Nakon što su demonstracije najavljene, i mnogi hašomani odlučili sudjelovati, pokrenuo se mehanizam »društvene samozaštite«, na dva bitna nivoa. U javnosti, roditelji su mogli pročitati da se njihova djeca dijele na hašomane i šminkere, a ton je bio relativno pomirljiv - dopuštalo se i ponegdje ispravnim smatralo mišljenje koje ne izjednačuje dugu kosu s devijacijom, ali su se demonstracije, kao oblik djelovanja, najoštrije osuđivale bez obzira na to što možda motivacija za prosvjed može biti opravdana. Na drugoj razini, preko tadašnje omladinske organizacije, organizirane su delegacije koje su obilazile sve srednje škole i dobar dio osnovnih, tumačeći moguću opasnost od javnih skupova i »infiltriranja« raznih opozicijskih, neprijateljskih snaga u redove hašomana, uvjeravajući sve prisutne na tim sastancima u apsolutno štetne posljedice akcije, najavljene u *Poletu.* U stvorenoj atmosferi straha, uz nazočnost velikog broja policajaca na najavljeni dan demonstracije se nisu održale. Ipak, burna atmosfera tih dana omogućila je refleksiju hašomanskog identiteta i učinila *Polet* akterom scene, koja neće u budućnosti biti hašomanski određena, niti će urednici *Poleta* moći ostati na svojim mjestima.

Studentski centar

Hašomanska scena, kao heterogeni skup aktera koji svoj životni stil zasnivaju na različitim pravcima rock glazbe, uz image sličan onome kakav se svuda u svijetu pojavljuje u sklopu rock kulture šezdesetih i sedamdesetih, bila je diferencirana već prije sukoba oko Big Bena. Ti su njezini dijelovi sami sebe prepoznavali po nizu kriterija, od emotivnih i afektivnih, čije posredovanje nije lako odčitljivo, do kombinacije glazbenih, obrazovnih, spolnih i djelomično dobnih. S obzirom na vezanost uz određeni prostor,

i percepciju promjena koje se zbivaju na određenom prostoru, možemo govoriti o inertnijem i kreativnijem dijelu. Na sceni su zajedno bili i oni akteri koji nisu bili osobito sretni sa svima koje je sličan image doveo na istu scenu, a diferencijacija je bila brža kako se bližio kraj sedamdesetih, koji je rock kulturi donio »svježu krv« u obliku punka, proglašenog protestom protiv njezina etabliranja i sklerotizacije. Tako je jedan dio, uvjetno rečeno, onaj kreativniji, napustio prostore u Bogovićevoj (»šok-soba« i Big Ben) i premjestio se u dvorište i druge prostore Studentskog centra. Inertniji dio nije slijedio ovaj pomak, pa je šest mjeseci, sve do godinu dana, pred Studentskim centrom vladala specifična »čista« situacija, koja je omogućila dijelu hašomanske scene slobodnije disanje, jer oko inertnijeg dijela ostali su i razni »nametnici«, štemerima bliski likovi i općenito oni s kojima »kreativniji« dio u posljednjem razdoblju nije htio biti povezivan. Atmosfera pred Studentskim centrom u prvo je vrijeme bila gotovo idilična, bez policijskih racija, bez upletanja štemera, s brojnim škvadrama koje su stajale u krugovima, sjedile na okolnim klupama, uz gitare, piće, i uobičajeni svakodnevni život kakav se mogao upoznati na javnim okupljalištima iz prethodnog razdoblja, koji krase središnje preokupacije izgrađene oko glazbe, miroljubivosti, alkohola i lakših droga, više ili manje artikuliranog protesta protiv svijeta odraslih i sivila u dominantnoj kulturi. Kada su svi hašomani, uključujući i najinertnije »suputnike«, protjerani iz područja Bogovićeve, prostor pred Studentskim centrom jedva je mogao primiti brojne pripadnike sve »šarenije«, raznolike scene »diferencirajućih« hašomana i novih aktera - punkera i novovalaca. Kraj sedamdesetih hašomanska scena ne bi mogla dočekati kao »jedna« scena, čak i da nisu nastala punkerska i novovalna usmjerenja. Scena zapravo nikad nije bila »jedna« (osim možda u prvim danima kraja šezdesetih i početka

sedamdesetih) ali je za znatan broj adolescenata u drugoj polovici sedamdesetih funkcionirala kao zajednička pozornica za izražavanje individualnosti unutar već određenih, širih granica rock kulture i identiteta nazvanog »hašomanskim«. Kako je rastao broj ljudi i kako se razvijao senzibilitet posredovan sve različitijim podsvjetovima rock kulture, tako su i razlike među hašomanima postajale sve dublje. Budući da se svakodnevni život odvija uz sve veću profiliranost i »specijalizaciju« zvuka, a razmjena ploča (i osobnih iskustava s doživljenim zvukovima) među užim škvadrama i grupama prijatelja omogućuje daljnje učvršćivanje procesa posredovanja između zvučnih entiteta i grupnog/individualnog identiteta, jasno je kako proces diferencijacije u rock kulturi utječe na konkretan život škvadri i određene scene, oblikujući, zajedno s akterima, izdvojenije »strukture osjećaja« i proizvodeći nove položaje na sceni. Ti se položaji mogu opisati i kao približavanje ili udaljavanje pojedinih aktera, iako ne treba zanemariti postojanje i onih aktera koji nisu toliko determinirani cjelokupnim uključenjem u glazbene podstilove, niti onih koji su razvili takav oblik grupnog identiteta koji unutar škvadre omogućuje postojanje zasebnih identifikacijskih glazbenih podloga. Diferencirajući pravac odnosi se na primjere aktera i njihovog proživljavanja tema i zvukova pojedinih bandova; primjeri mogu biti raznovrsni. Jedni su njegovali usredotočenost na glazbu grupa Genesis, Yes, ELP, drugi su takav izbor širili na King Crimson, ili na Can i Magmu, a treći su (među brojnim kombinacijama) tome pridavali Tangerine Dream i Mike Oldfielda, i dijelom se sve više udaljavali od »korijena« rock'n'rolla, kojima su drugi upravo težili. Taj povratak korijenima za neke je vodio preko Istočne obale (Velvet Underground i Lou Reed), za neke preko Zapadne (Jefferson Airplane, Grateful Dead, Quicksilver Messenger Service) a za neke preko britanskog »pub-rocka« (Dr. Feel-

god) ili naprosto starih albuma Stonesa. Dio ljudi nije ni percipirao »odmak od korijena«, da bi se nečemu uopće htio vraćati, ostajući vezan uz Deep Purple i Led Zeppelin, ili živeći cijelog života u širokom kraljevstvu Franka Zappe. Mnogi su akteri bili uronjeni u more bluesa, šetajući se od klasika (Dixon, Hooker, Waters...) do Claptona. Navedeni su bendovi mogli biti i u sasvim drukčijem međusobnom odnosu, a moglo bi se navesti i stotinjak drugih. Raznovrsne kombinacije ukazuju na postojanje aktera koji ne slijedi »uobičajene« sheme srodnosti glazbenih stilova, no takvi akteri spadaju u jednu od dvije spomenute grupne mogućnosti: onu koja naglasak ne stavlja na glazbu kao orijentir i podlogu životnog stila, zauzimajući »eklektički« i, s obzirom na animozitete, »ekumenistički« pristup širokom području rockerskih stilova, i drugu mogućnost, koja nam ukazuje na postojanje škvadri unutar kojih se slobodno izražavaju raznovrsni identiteti, pripadajući specifičnim scenama čiji zajednički nazivnik mogu definirati i redefinirati sami akteri. Jezikom sudionika, prvu mogućnost možemo izraziti sa »slušam sve pomalo, kad sam sama paše mi Dylan, na koncertu bih voljela čuti Zeppeline, Floyde volim na tulumu, a jako cijenim »xy« jer su postigli...«, a druga mogućnost se odnosi na samu škvadru u kojoj je »on hard-rocker, život daje za to, a ja ti to baš ne volim, mene fura psihodelija, ovaj drugi je lud za sintovima i nekaj mulja s jazzom al neće priznat.......

No, proces koji udaljuje, a ne približuje aktere, i koji počinje diferencijacijom u glazbenim stilovima rock kulture (koji nisu uvijek »izvana«, »iz studija« ili nekog centra »proizvodnje umjetnih potreba« nametnuti »pasivnom slušateljstvu«, nego, barem u jednoj fazi, predstavljaju scenu s koje dolaze, koja može biti dio »podzemne kulture«) uključuje strastvene i emotivne odnose prema tipovima glazbe ili pojedinim bandovima. U jednom od najpoznatijih istraživanja iz razdoblja označenog početkom sve većeg utjecaja birminghamske sociologije subkulture, Paul Willis (1978.), opisujući »bikersku« kulturu i povezanost glazbe s ritmom središnjih preokupacija motorističke škvadre, uočava visoko emotivan odnos prema samoj glazbi i tipovima naglašavanja ritma, ilustrirajući to primjerima promjene stava prema Beatlesima iz njihove kasnije faze, i zadržavanjem bliskosti sa Stonesima. Unutar analize upotrebe jezika u subkulturi »bikera«, Willis naglašava neposrednost i emotivnost iskaza o rock akterima, koja sadrži često i brutalno izražene animozitete, vrijeđanja »ad hominem«, i omalovažavanje svih onih zvukova, pjesama i aktera koji stvaraju glazbu suprotnu bikerskom senzibilitetu. To nije obilježje samo bikerske scene, niti samo britanskih subkultura. Na sličan način možemo govoriti i o dijelu domaće scene krajem sedamdesetih, gdje se uz navedeni »simfo-rock«, kao i »elektronski« »progresivni« zvuk i senzibilitet, nalaze i oni koji inzistiraju na zvuku »hard-rocka«, kao i oni uronjeni u psihodeličnu tradiciju američke Zapadne obale. Udaljavanjima i približavanjima kumuju i deseci drugih stvorenih senzibiliteta, primjerice oko izraza Boba Dylana (čak je i unutar opusa jednog autora stvorena podjela na »tradicionalne« aktere, koji glorificiraju i priznaju isključivo akustičarsku fazu, i one koji se pronalaze u »električnoj«) ili na folk-rock zvuku utjelovljenom u bandovima poput Pentagle ili Fairport Convention, zatim na Jazz-rock tradiciji koju su simbolizirali Weather Report ili Mahavishnu Orchestra i koja je zaista teško spojiva s, primjerice, teenagerskim »slatkim« metalom u izvedbi grupe Sweet. Nabrajanje teže i lakše spojivih stilova i podstilova rock kulture ispunilo bi prostor cijele enciklopedije, a krajem sedamdesetih, uza svu različitost već prisutnu na sceni, nastaju akteri koji dobar dio vlastitog identiteta temelje na prosvjedu protiv zatečenog stanja u rock kulturi,

a koje se manifestira u zakonima biznisa i veličine, pri čemu se bendovi sve više odvajaju od svoje publike, a zvukovi nastaju u uvjetima skupih studija i tehnologije nedostižne prosječnom bandu. Protiv takvog stanja usmjeren je pokret koji se vratio garaži i životnoj istini izraženoj »s tri akorda«, a prvi su akteri tog pokreta punkeri. O njima će biti riječi u slijedećem poglavlju, ali ovdje je njihova pojava važna zbog naznačavanja daljnjeg »cijepanja« i profiliranja scene koja je, na samom kraju sedamdesetih u Zagrebu, nakon razdoblja brojnih javnih okupljališta, svedena gotovo isključivo na prostore oko Studentskog centra. U Studentskom centru je tada dosegnut vrhunac hašomanske masovnosti, i vjerojatno jedan od posljednjih rituala proslave onog zvuka koji je bio simbol »klasične« hašomanske scene i koji se odvijao poput punkerskog poga u kolu zagrljenih, tada još uvijek većinom dugokosih adolescenata pokrenutih na skakanje »himnama« Doorsa i Zeppelina. Istovremeno, to je i zalaz klasične hašomanske scene jer punk i novi val u istom prostoru Studentskog centra okupljaju svoju publiku i akteri postaju raznolikiji. Uz zaljubljenike glazbenih stilova »koji način života znače«, scena sve više privlači i štemere željne sukoba, a masovnost, uz kulturu alkohola i prisutnost droge, dovlači i više policije.

Tako je prostor oko Studentskog centra bio svjedokom prvih okupljanja dijela hašomanske scene. Krasila ga je miroljubivost^ želja za.povlačenjem od očijujavnosii^od »štemera i seljačina«^kojj^su mnije^bjli preblizu, te raznovrsna zvučna usmjerenost (dok je još Big Ben bio aktualan), zatim je isti prostor bio svjedokom narastanja scene do krajnjih granica govora o »jednom« subkulturnom stilu, da bi početkom osamdesetih postao okupljalištem brojnih aktera koji su identitet gradili na multidimenzionalnoj osnovi punka, novog vala, i mnogih, u međuvremenu do kraja »oposebljenih« dijelova rock kulture. Nazočnost »štemera i

seljačina«, kako bi akteri rekli, nije se mogla izbjeći, pa je otvaranje novih prostora (zapravo starih prostora ali s novim sadržajima) poput Lapidarija, uz nasilje koje je 1981. u Studentskom centru kulminiralo tučnjavama redara i drugih, a rezultiralo ubojstvom, definitivno označilo raspad dotadašnje scene i fragmentaciju dijelova koji su tražili svoje puteve i okupljališta, nalazeći ih dijelom u Lapu, dijelom pred Brnom, u KSETu, klubu Istrana i drugdje. Ovdje se gotovo kao pravilo nameće činjenica teškog održanja jednog prostora ili okupljališta za subkulturni stil zvan u drugoj polovici sedamdesetih »hašomanskim«. Nakon razdoblja u kojem se takvo mjesto iskristalizira i postane gotovo jedinim, ubrzo dolazi do raspada jednog i nastajanja mnogih manjih okupljališta. Taj jc proces povezan s fragmentacijom stilova unutar rock kulture, kao i diferencijacijom unutar subkulturnih grupa i između njih. Diferencijacija se odvija po kriterijima posredovanim glazbom, ali i mnogim drugim koji se odnose na druženje i prijateljstva, na kvartovsku, školsku, »preferirajuću od hedonističkih« ili neku drugu povezanost. U taj proces dodatno interveniraju i akteri dominantne kulture, gdje među najizravnije oblike utjecaja spadaju policijske racije, promjene (ili ukidanje) glazbenih programa, zabrane okupljanja ili sviranja, tužbe za »remećenje javnog reda i mira« i slični pritisci.

Hašomanski rituali prije svega su vezani uz glazbu, uz individualno i zajedničko primanje i preoblikovanje zvukova, glazbe i njenih stilova. Takav se ritual može planirati, ali će do njega doći i spontano, bilo kada i bilo gdje se stvori mogućnost okupljanja uz zvučnike, od »slučajnih« i spontanih susreta, tuluma u svakoj prilici nalaženja prostora, do brižljivo planiranih (većinom kolektivnih) posjeta koncertima i klubovima. Ples je također dio rituala, a ritualnim možemo smatrati i dobar dio »pukih« okupljanja. Okupljanje jest ritualno u spomenutim oblicima kada dolazi do

osnaživanja, a time hašomani svojim ponašanjem nastavljaju tradiciju koja je postala evidentna u »duhu šezdesetih«, o kojem Stanley Cohen piše objašnjavajući okupljanja rockera i modsa. Šezdesete, za Cohena, donose specifikum bivanja s drugima, u gomili ili grupi (be-in) kao događaj po sebi. Struktura događaja je samo ona koju sudionici »donesu sa sobom«. Tako nešto može biti događaj, čak i ako se, gledano iz nekog drugog kuta, »ništa ne događa«. (Cohen, 1972./80.) Dok su modsi i rockeri iz Cohenove studije, uz dozu svijesti o »događaju« koji su proizveli samim svojim okupljanjem, ipak priskrbili i karakteristike »dosađivanja, iščekivanja, besciljnog lutanja, nedostatka planova« (po čemu su, kako Cohen dobro primjećuje, jako sličili većini odraslih na odmoru, samo što to nitko u doba moralne panike nije htio vidjeti), dotle za hipijevski »be-in«, pa i za hašomanska okupljanja u Zagrebu i drugim hrvatskim gradovima, vrijedi ocjena o događaju samim okupljanjem, i to o često intenzivnom, planiranom i ritualnom »događanju«.

Slens

Hašomani su koristili sleng koji je sadržavao neke izraze tipične za taj subkulturni stil, no kako oni nisu izolirani od drugih vršnjaka s kojima dijele školske klupe i druge prostore interakcije, i kako šira urbana kultura mladih često stvara svoje termine i varijante slenga, tako su hašomani iz Zagreba govorili zagrebačkim srednjoškolskim slengom, samo djelomično tipičnim za hašomanski stil. Ipak, dominacija glazbene scene u svakodnevnim životima, kao i specifične teme upotrebe droge koje su sedamdesetih tek počele prelaziti iz relativno užih krugova u širu i ne striktno subkulturnu »kulturu mladih«, osigurali su hašomanima dio autorstva nad »anglo-zagrebačkim« ur-

banim slengom. Tako su najjednostavnije engleske riječi »good« i »bad« (dobro i loše) korištene, bez potrebnog izgovora i u skraćenom obliku (gotovo kao gud i bed) kao opisi nečijeg stanja, na način da uz mogući »meni je (nešto) bed« ili »meni je (nešto) gud«, često prevladava oblik »ja sam u bedu« ili »ja sam u gudu«. Loša situacija postala je »bediška«, a u osamdesetim godinama »bedojner«. Nastanak aktera poput *Poleta,* kao i omasovljenje scene, sve veća važnost domaćih bandova (pri čemu se ističe, ne samo kada je o slengu riječ, Džoni Štulić i Azra) omogućuju dobre uvjete za nastajanje i širenje slenga, za igre riječima, među kojima je svjesna redukcija pojmova za što više različitih značenja samo jedan od oblika. Kao što postoji intencija da se za šio više tuzličitih pojava, stanja, situacija, koristi jedan pojam tek pobliže određen kontekstom ili gestikulacijom, neverbalnom komunikacijom ili naglaskom, tako postoji i pokušaj nalaženja što više različitih riječi za samo jedan predmet, poput jointa. Prvu intenciju možemo pratiti na primjeru pojma »furka« ili glagola »furati« (se); »Gledam jučer tipa, tam kod mene u kvartu, znam ga iz papagajke, tam živi i sedi u bircu, za stolom s nekom trebom, kuiš, i upucava se, kuiš, ufurava nešto, kuiš, a nemre, znam ga, to ti je čovjek bez furke, ne samo da se taj nikad nebi ufural, to je još kul, ali taj se nikad nije u niš ufural, kuiš, on ono fura nešto, kao, strejterski, a niš ne fura, jer ga niš ne fura, kuiš, i sad bi on trebal neku spiku (šprehu) prodat, i kužim ga da se ufurava, a nemre niš isfurat osim neku furku, ono, na foru »u koju školu ideš« a to mu i nije neka furka«. Drugu intenciju primjećujemo u nazivima za joint, poput đoja (džoja) đojica, pljugica, smotka, džoks, frula, frulica, frf, žrža, žiža, truba, itd.

Upotreba i stiliziranje, specifična prilagodba engleskih riječi nije samo karakteristika domaće urbane adoles-

centske scene, nego i drugih europskih zemalja. Tako će i Talijani pretvoriti »roll« u »rollare« ili ponegdje samo dodati »l« za množinu, nazivajući primjerice darkere »I dark«. Na hašomanskoj sceni (unutar »spike« medu »frendovima i frendicama«) bilo je uobičajeno izgovaranje domaćih riječi na engleskom, posebno za predmete koji su, uz uobičajen način uporabe u roditeljskoj kulturi, imali i dimenziju svoje uporabe u subkulturi, pa je, primjerice, ime moćnog ljepila »tigar« redovito bilo izgovarano kao »tajger«.

Hašomani su u svom užem krugu, u drugoj polovici sedamdesetih, stvorili pojam »brijaže« i »brijanja«, što se postupno širilo kroz različite krugove, da bi svojevrsno »brijanje« na sam sleng, upotrebom pojma brijanja ušlo u potpunosti u širu kulturu i etablirane medije početkom devedesetih godina. Praćenje nastajanja i širenja slenga, kao i svih ostalih obilježja subkulturne i šire urbane scene, omogućuje uvid u proces stvaranja, preuzimanja, promjene i preoblikovanja stvari i značenja, gdje akteri, čak i tamo gdje nam se na prvi pogled čine pasivnim »primateljima poruka«, zapravo sudjeluju u istom procesu.

Početke i prve autore mnogih subkulturnih zvukova, frizura, gesti i drugih dijelova imagea, kao u ovom slučaju pojmova slenga, teško možemo precizno utvrditi, posebno ako je riječ o nezabilježenoj tradiciji. Tamo gdje se pokušava utvrditi tko je prvi koristio određeni zvuk, ili na pozornici izveo određeni tip plesa, još je nekako i moguće slijediti osnovne okvire za istraživanja, poštujući knjige, filmske, video ili zvučne zapise, ali unutar narativne kulture urbanih plemena, gdje su generacijska iskustva često prekinuta u »lancu« hipotetskog prenošenja »s generacije na generaciju«, rijetko kad se može sa sigurnošću tvrditi što je stvarni početak i tko je prvi autor. Unutar dosega ovoga istraživanja, pojam »brijaže« i »brijanja« nalazimo u užem krugu, poput manjeg »skupa škvadri«, koji je posjećivao Džamiju

kao poznato hašomansko okupljalište u drugoj polovici sedamdesetih godina. U tom krugu, »brijaža« je označavala stanje, oblik doživljaja i ponašanje pod utjecajem neke droge, najčešće cannabisa ili LSD-a. Na primjer, ponavljanje riječi ili slogova, držanje jednog slova, samoglasnika (poput »a« u žaba) dugo, dugo, u izgovoru, dakle specifičan »dubbing« i proizvodnja eho efekata u govoru, s klasičnim »stoned«[23] varijantama izgleda i grimasama na licu. »Brij«, obično je bilo upućeno onome tko je već »zabrijao« ili »probrijao«, a »brijaža« je lako od individualnog stanja počela označavati kolektivno, onaj prepoznati karakter pojedine situacije. Od pojedine situacije, do cijelog tuluma koji je prošao u stanju brijaže, također nije bio velik korak. Pošto je i najokorjelijim pristalicama droge kao promjene svijesti (posebno ako ostanemo kod psihodelika) jasno da slična stanja čovjek može ostvariti i u sličnim situacijama bez droge, ili barem da količina otkačenosti ne mora biti proporcionalna količini droge, ubrzo je brijaža, kao stanje uzrokovano brijanjem, ukazivala na niz mogućih načina brijanja. Ipak, ti koraci nisu napravljeni jako brzo, a ako su ih neki akteri i napravili brzo, taj se razvoj, kao ni sama riječ, nije primjećivao na većem dijelu scene. Proći će nekoliko godina, u kojima će Davor Slamnig i Pjer Zardin započeti svoju »rock operu« - »Zagrebački

»Stoned«, iako doslovno znači okamenjen, u engleskom se toliko koristio za opće stanje pod djelovanjem cannabisa da ga je primjereno prevesti naprosto s »napušen«. Ipak, za stanja koja je ponekad teško nijansirati i koja spadaju u napušena stanja, postoje dva osnovna termina za dva temeljna osjećaja - biti »stoned« i biti »high«, gdje prvo označava početak, psihodeličnog osjećaja najavljenog[nešto težim udarcem maljapo glavi, a drugo nešto nježnije kgtapultiranje u sličan ali he i išli osjećaj napušenosti. Danas se ti termini redovito koriste u Nizozemskoj kada turisti ili drugi posjetioci legalnih prodajnih mjesta pitaju za vrstu ili tip djelovanja neke od biljki sa cjenika, pa im se od strane konobara obično uputi protupitanje: »Želite li biti više stoned ili više high?«

brijač«, i još će nekoliko škvadri prigrliti izraz, da bi u osamdesetim godinama sve šira subkulturna scena »brijala« i govorila o brijanju, u prvoj polovici osamdesetih, još uvijek ne dotičući sve subkulturne scene, opću kulturu mladih, niti etabliranu dominantnu kulturu. Tako možemo govoriti o barem tri faze »brijanja«: prva je ona u kojoj termin nastaje, i za koju postoje i druge interpretacije, a upotreba se širi kroz dijelove urbane subkulture. Zanimljivo je da druga interpretacija brijanja također zasniva izraz na stanju uzrokovanom drogom, ali na potpuno drukčiji način - ne kao psihodeličnim djelovanjem cannabisa ili LSD-a omogućeno teatraliziranje situacije, nego kao stvarni opis omamljenog stanja izazvanog opijatima, kada čovjek naslonjen na vlastitu ruku, povremeno prelazi rukom, kao da se češka, preko lica, i izaziva komentar »vidi ga, brije«. Ova interpretacija bit će obnovljena u drugoj polovici osamdesetih, ali za širenje pojma brijanja važnijom mi se čini prva, koja naglašava aktivni princip brijača (brijačice) i svojevrsnu proizvodnju brijaže. No, bez obzira na to što bi netko mogao i od interpretacije opijatskog brijanja napraviti potrebne korake u širenju značenja, način na koji se izraz koristio u drugoj fazi ukazuje na dinamičnost, otkačenost i kreativnu napetost blisku »prvom« džamijskom krugu, gdje brijanje počinje psihodelicima.

Dok prva faza označava prisutnost tog pojma u užem krugu škvadri i njegovo postupno, lagano širenje, druga, približno od polovice do kraja osamdesetih, obuhvaća brzo širenje pojma brijanja na gotovo svim subkulturnim scenama i Široj urbanoj kulturi mladih. U drugoj fazi, brijanje počinje označavati puno širi spektar intenzivnih doživljaja (na tulumu, koncertu, u kafiću, klubu ili životu uopće), prerastajući u simbol za bilo kakvu radnju ili situaciju koja je intenzivna, otkačena, povišenog pulsa i značenja. Tijekom druge faze zabilježeno je nekoliko pokušaja da se

pojmu »brijačine« pripiše značenje iz prve faze, no to su, s obzirom na širinu urbane scene adolescentskih životnih stilova, bili izdvojeni primjeri. Dok je stanje posredovano drogom, kao jedno od intenzivnih stanja, bilo uključeno u značenje »brijanja« u njegovoj drugoj fazi širenja, oni koji su inzistirali na teškoj drogi, i to ponajprije opijatima, kao glavnom sadržaju pojma, nisu imali šansu vratiti priču na opis blizak »kljucanju«, jer bi se time postigla samo neželjena redukcija već izborenog značenja koji je većina aktera sa zadovoljstvom prihvaćala. U drugoj fazi mnoge škvadre dodaju svoje oblike upotrebe, pa netko može biti nabrijan, ubrijan, zabrijan ili izbrijan, postoje brijači i brijačice, razna brijanja, brije i brijačine, a oni koji su osjetljivi na sleng kao legitimaciju odabranih poznavalaca tajnog jezika, uz one koji spremno reagiraju na sve češću prisutnost nekog izraza na sceni, napuštaju termin pokušavajući stvoriti novi, ili dodaju varijacije na postojeći. Tako će akter koji primijeti prečestu upotrebu pojma »brijač«, ako želi stvarno bili »brijač slenga« prijeći barem na »brico«, dodajući novi ugođaj (pridonoseći brijanju i zadržavajući posebnost) »brijačkom« značenju samog pojma brijanja. Neki će, umjesto »brija«, govoriti »blija« ili posegnuti za starom šatrom pa situaciju nazvati »jabri«, u slučaju da njihova uža okolina šatru u tom pogledu već nije revitalizirala. Takva »sitna distanciranja« i druge intervencije u (novo)stvoreni izraz svjedoče o poodmaklosti druge faze, što znači da je proslava za određenog aktera prošla. Proslava se odnosi na tip prihvaćanja pojedinih ključnih riječi slenga na subkulturnoj sceni; riječ je o posebnom uživanju, oduševljenju, otkrivanju značenja, o ekstatičkoj upotrebi novootkrivene riječi i radosti prepoznavanja tuđih, drugih, a istovremeno zajedničkih oblika upotrebe pojma koji u tom razdoblju oduševljenja i stalne upotrebe evidentno ima snažan naboj. Taj se naboj može potrošiti, i razdoblje »proslave« (u kojem

ne sudjeluje svaki akter jednako pa otuda različite percepcije intenziteta i trajanja nekog razdoblja) završava. Međutim, to ne znači da pojam nestaje iz upotrebe. On je, što označava početak treće faze, ušao u širu kulturu mladih, i u medije dominantne kulture. Jedan od prvih slučajeva odnosi se na intervju Jasenka Houre *Vjesniku,* u doba kada je u Srbiji **Milosevic** već bio na vlasti i »antibirokratska revolucija« u punom zamahu, a Hourina pjesma »Mojoj majci« postajala simbolom izražavanja nacionalnih osjećaja. Tada je, na pitanje »Zašto ne svirate u Beogradu«, Houra objasnio kako je tamo »nabrijana situacija«. Od tada su i drugi akteri u javnosti spominjali brijanje, pa je u devedesetima ono ušlo i u novinske naslove, ne više nužno riječima nekog izvana, tko stiže sa određene scene, nego upotrebom samih novinara i urednika. Danas, kada je upotreba brijanja u brojnim izvedenicama već višegeneracijska i vanzagrebačka, na subkulturnim mjestima njenog nastanka susrećemo i potpuno prisvajanje brijanja u svakodnevnom govoru, mimo do sada uobičajenog značenja intenziteta, tako da zamjenjuje i glagole poput »misliti«, »raditi«, »ići«, »očekivati« itd. (»Hoćemo li stići na ovaj vlak? Brijem da hoćemo«, »Ja brijem da je već otišao«, »Kad briješ na more« i si.) Jedno od osnovnih određenja brijanja, i dalje, u najširem krugu, odnosi se na intenzitet, povišenost i graničnost situacije koju opisuje. Uostalom, u Dalmaciji se uvijek govorilo da bura »brije«.

U Splitu, pojam najsličniji »brijanju« jest »pegla« i »peglanje«. No, »đir« i »ludilo« širili su se iz subkulturne upotrebe u kulturi mladih i roditeljskoj kulturi puno više nego što je to slučaj s »peglom«. Tipičan primjer prestanka upotrebe određene riječi kad ona postane doista masovna, predstavljaju splitski akteri koji su započeli s »ludilom« (ili nešto manje raširenim opisom pozitivnog stanja poput ludila - »bolnica«) i kad je svatko nakon nekog koncerta, utakmice, tuluma,

ispita ili bilo koje situacije koja je prošla dobro, uspješno, intenzivno, na pitanje »kako je bilo« odgovarao s »ludilo«, dio aktera zabranio je sebi upotrebu (profaniranoga, od upotrebe izlizanog pojma) ludila. Zamjena je bila »samo takva«. Koncert je bio »samo takav«, gostovanje »samo takvo« i samo se na takav način stvara novi sleng, stalna proizvodnja pojmova i značenja koja katkad ostane u užem krugu, a katkad zaposjedne i medije etablirane kulture.

Hašomani su, kao i drugi njihovi vršnjaci, naslijedili dio slenga tipičnog za gradsku kulturu pa su tramvaj zvali freskom ili naprosto (opet engleski) tramom, kao i »šatrovački« govor prijašnjih generacija, koji su, čini se, više prihvaćali štemeri i »dečki iz kvarta«, a taj je govor preživio i u idućim razdobljima. Sirenje engleskog jezika u slengu sigurno mnogo duguje kulturi slušanja glazbe koju su njegovali hašomani, ali ne smijemo zanemariti ni dominaciju engleskog na filmu i u drugim medijima, ne samo kulture mladih. Ako hašomanski govor, s obzirom na dominantne teme i termine, sagledamo unutar roditeljske kulture, onda nam većina tog govora izgleda kao specifičan sleng. Nazivi bandova i drugih aktera rock kulture, festivala, koncertnih dvorana u San Franciscu ili Londonu, naslovi pjesama, tipovi gitara i pojačala, zvučnih efekata, imena za pozornicu ili vrste plesa, slogana i uzvika iz dijelova pjesama, onomatopejski artikuliranih oponašanja riffova, naziva za dijelove odjeće, uz domaće skraćenice, nadimke i nazive škola, kafića, okupljališta, škvadri, školskih situacija i onih na tulumu, manje ili više šifriranih termina o seksu ili drogama prilikom telefonskih razgovora, i svega ostalog što prosječan hašoman može izgovoriti, recimo telefonom prijatelju, sve to može zazvučati prilično strano i nerazumljivo prosječnom roditeljskom uhu. No, to je uobičajena značajka subkulturne scene, koja govori, s jedne strane o snažnom posvećenju pojedinim, za dominantnu kulturu

previše »parcijalnim«, »uskim« i nepoznatim temama, poput onih iz svijeta rock kulture, i, s druge strane, o drukčijim (formalnim i neformalnim) komunikacijskim mrežama i brzom širenju informacija, što adolescentima pomaže u izgradnji svog jezika/svijeta.

Sleng intervencije u jeziku mogu biti prikazane kao svojevrsna regresija, odnosno redukcija vokabulara i općenito kulturno osiromašenje, pri čemu neki primjeri iz subkulturnog života, svođenjem komunikacije na dvije, tri psovke i upitnu artikulaciju, mogu poslužiti takvim interpretacijama. No, upotreba slenga u subkulturi odvija se na više razina i načina, a neki oblici definitivno mogu biti nazvani kreativnima i obogaćujućima, da ne govorimo o ulozi i značenju same igre sa značenjima u životu urbanih plemena, aktera nastajanja i nestajanja slenga.

Hašomani su, kao što je na više primjera pokazano, heterogen skup aktera, kojega u nekim razdobljima karakterizira zajednička scena, osigurana posredovanjima rock kulture, i etiketiranje okoline, nastalo na osnovi vanjskog izgleda, roditeljskoj kulturi najčešće neprihvatljivog. Na općoj razini zajedničke scene moguće je odčitati ono što roditeljska kultura doživljava prvenstveno kao pasivnost ili zapuštenost, no dobar dio takvog doživljaja možemo imenovati i manje optužujućim pojmovima vezanim uz »opći dojam« hašomana, kao šjojji:_mjn3jjuJ:)^^
sivnost), receptivnostT melfitativnost, zanesenost. No, uz hašomanski image ide i orgijastički hedonizam, .euforičnost, ekspresivnost, a pitanje maskulinizma pokazuje suprotnosti na zajedničkoj sceni različitih hašomanskih aktera. Već je više puta rečeno da hašomani, kao ni drugi domaći subkulturni stilovi, ne slijede u potpunosti one obrasce koji se, među ostalima, nameću američkim i britanskim sociolozima u njihovim interpretacijama značenja djelovanja nekog aktera rock kulture, i koji se odnose na izravno razumijevanje svih tekstova i poruka na engleskom jeziku. To znači

da nekome pjesma Boba Dylana (ili bilo koga drugoga) može sugerirati određeni ugođaj, proizveden gitarom, bojom glasa, bez obzira na tekst koji mnogi adolescenti u svojim prvim susretima i identifikacijskim procesima gotovo redovito ne razumiju. Zbog toga modelskog, neverbalnog, na zvuk oslonjenog primanja i preoblikovanja stilova rock kulture u našem prostoru, moramo uvažiti razlike koje se pojavljuju, kako u stupnju refleksije pojedinih problema (poput maskulinizma) na samoj sceni, tako i u konačnom, »dokumentarnom« obliku što ga nalazimo unutar etnografskog zapisa o »vječno hibridnim« akterima na sceni rock (sub)kulture u Hrvatskoj. Naravno, takvi hibridni akteri nastaju u Americi i V. Britaniji, kao i drugdje u Europi, posredovani vlastitim kontekstom i značenjskim sklopovima (pre)oblikovanih sadržaja rock kulture. Tako su na sceni zagrebačkih hašomana bili vidljivi oni opći pomaci, najprije na simboličkoj razini i strukturama imagea, koji su sugerirali intervenciju (već davno započetu beatničkom i hipijevskom djelatnošću) u konvencionalni model ženskog i muškog odijevanja i izgleda uopće. Duga kosa, u prostoru o kojem govorimo, nikako nije bila karakteristika tradicionalne muške frizure, iako se pod utjecajem mode produljila. Kad se tome dodaju drugi elementi imagea, možemo govoriti o dimenziji hašomanskog odstupanja od tradicionalnih slika muškarca. Ipak, unutar same rock kulture, kao i na hašomanskoj sceni, prisutni su mnogi obrasci maskulinizma koji se ne može prikriti niti umanjiti dugom kosom. Dominacija muških aktera na rock sceni neupitna je, no dio stvorenog senzibiliteta predstavlja most prema neagresivnoj muškosti. To je naslijeđe kulture introspekcije, mekanijih i otvorenijih oblika izraza, a osnažuje se postojanjem škvadri u kojima žene nisu »privjesak«, nego u ravnopravnoj interakciji oblikuju zajedničke strukture osjećaja koje dijeli škvadra (ili skup škvadri). Primjerice, potkraj sedamdesetih je među ženskim, ali i značajnim

muškim dijelom hašomanske scene omiljeni autor bio Neil Young, kako iz razdoblja svog rada s Crosbyjem, Stillsom i Nashom, tako i na osnovi dugog i plodnog samostalnog stvaranja, praćenog povremeno bendom »Crazy Horse«. To je samo jedan od primjera, ali ilustrativan, za promjenu tradicionalnog lika muškarčine, za prihvaćanje osjećajnih i djelomično »autsajderskih« elemenata imagea koji muškog adolescenta uče novim, netradicionalno muškim ekspresijama. Već sama identifikacija sa zvukovima i »bolećivim« glasom Neila Younga svjedoči o putu kojim se unutar scene može krenuti, da bi se, eventualno, uz prisutnost ženskog dijela koji je Youngovu bolest, epilepsiju, doživljavao kao prednost i razlog više za ljubav i poštovanje, stiglo do složenijih oblika odmaka od maskulinizma. To ne znači da je Young izravno d|elovao svojim tekstovima (koji su daleko od bilo kakvog feminizma) ili da u nekom drugom kontekstu subkulturni akteri ne mogu preuzimati elemente Youngovog stvaralaštva i imagea mimo navedenog omekšavanja maskulinizma, ali svjedoči o stvarnim procesima identifikacije i razmjene neverbalnih paketa utjecaja u jednom konkretnom razdoblju, i konkretnom kontekstu dijela zagrebačke hašomanske scene. Na drugoj razini, neki akteri rock kulture pomicali su granice spolnih identifikacija kao takvih, poput Davida Bowiea, još više uzdrmavajući tradicionalizam i determinizam spolnih uloga, lako hašomanska scena dijeli onu opću mušku dominaciju koju je »duh šezdesetih« samo načeo, ipak, u usporedbi s drugim akterima tadašnje adolescentske urbane scene, poput šminkera i štemera, hašomani predstavljaju područje eksperimenata, pa i djelomičnog napuštanja i »razmekšavanja« tradicionalnog maskulinizma. Tome nesumnjivo pridonosi i odmak od alkohola koji su učinili malobrojni, ali uočljivi hašomanski akteri.

Hašomani su bili svjesni sebe i svog identiteta, a vlastiti izbor glazbenih identifikacijskih podloga, uz drugaj^azlikovanja škvadri i sličnih »afektivnih zajednica«, konstruirali su doživljaj uže ili šire zajedničke scene za svakog aktera posebno, bez obzira na prihvaćanje ili odbijanje samog termina »hašomani«. Postojala je i svijest o drugim grupama, prije svega onim profiliranim, poput šminkera i štemera, dok su se za »šutljivu većinu« drugih grupa mladih koristili izrazi poput »normalni«, »prosječni« ili »seljačine«.

Hašomani su smatrali šminkere neprijateljima na simboličkom planu, što je moglo bili izraženo na različite načine, od blagog i humonsličkog pristupa, do prerastanja simboličkog odmaka u mržnju i netrpeljivost, međutim, osnovni je odnos bio distanciran i u jednoj dimenziji ravnodušan, poput »mi radimo svoje, oni svoje...« Međutim, sa štemerima je odnos bio u stan|u »ratne pripravnosti«, koliko se o nekoj pripravnosti unutar hašomanske pasivnosti uopće može govoriti. Zbog dimenzije fizičkog sukoba, prosudba šminkera mogla je biti povoljnija u onoj mjeri u kojoj su se šminkeri distancirali od štemera, jer prvi su hašomane ugrožavali simbolički, a drugi krajnje izravno.

Štemeri

Štemeri su konstanta kulture mladih, a može se reći da u brojnim oblicima, s više resursa i tehničke opremljenosti, neke dimenzije štemerskog djelovanja karakteriziraju dominantnu kulturu, odnosno ono što zovemo »povijest« i »civilizacija«, sa snažnim naglaskom na ratovanje, mnoge oblike nasilja, pljačke i porobljavanja. U usporedbi s velikim svjetskim akterima, lokalni štemeri mogu djelovati kao gotovo benigni podsjetnik na individualne ili manje grupne obračune, čak svojevrsno viteštvo i nekadašnji ideal »dvoboja«, kao potvrdu vještine i psihofizičke sposobnosti u obrani časti. Štemeri su također jedan od prvih aktera,

uključen unutar šire cjeline »škvadri s ugla ulice« u prva sociološka istraživanja urbanih, međusobno odvojenih adolescentskih svjetova koji će pedesetih biti nazvani »delinkventnom subkulturom«.

Jedno od rijetkih (manjih) istraživanja štemerske subkulture, rađeno u tradiciji hrvatske etnologije, u kojoj se urbane subkulture pojavljuju kao legitiman predmet istraživanja i koja usvaja dio sociološke tradicije (od čikaške do birminghamske) s kojom ionako dijeli »etnografsku« kvalitativnu metodologiju, obrađuje zagrebačke »martićevce« šezdesetih i sedamdesetih godina ovog stoljeća. (Kapoš, 1 995.) Priča o domaćim »dečkima iz kvarta« (ili ulice) doista nalikuje klasičnim sociološkim studijama o »street corner« škvadrama. Tu je »teritorijalnost«[24], o kojoj P. Cohen govori u kontekstu raznolikih subkulturnih stilova utemeljujući u njoj unutar-grupnu (subkulturnu) konfliktnost, uzeta za osnovno posredovanje identiteta. Dokazivanje u tučnjavi ili drugim oblicima »frke« i upečatljivih djela, definiranje granica domaćeg teritorija i obrana teritorija kao životno pitanje časti, podizanje reputacije i statusa osvajanjem »plesnjaka« na tuđem teritoriju, kriminalizacija, loš uspjeh u školi, nepostojanje socijalne mobilnosti i jasno uočavanje i razdvajanje »štrebera« kao socijalno mobilnijih vršnjaka (»college boy«) od vlastitog položaja (»corner boy«) dečka iz kvarta, tipične su i zajedničke karakteristike tog dijela subkulture mladih, kako u Americi, tako i u Hrvatskoj.

Martićevci (dakle škvadre iz Martićeve ulice) u navedenoj su studiji muški potomci poslijeratnih zagrebačkih useljenika koji su se snažno identificirali s vlastitim gradom, susjedskom (kvartovskom) pripadnošću i stvorili oblike druženja i djelovanja koji jako podsjećaju na opisane obrasce iz američkih studija o »dečkima s ugla ulice«. Uspjeh u školi nije bio karakteristikom grupe koja je točno



Ratnici podzemlja

znala tko je unutar grupe a tko izvan, i koja je u svom djelovanju često kršila zakonske norme, iskazujući bunt prema širem društvu u lepezi aktivnosti, od brze i bučne vožnje motociklima, do tučnjave s drugim grupama ili demoliranja kioska. Evocirajući klasična istraživanja naše etnologije, koja pokazuju prisutnost »društva mladića« u našoj tradiciji, identifikaciju sa selom i stvaranje uloge »čuvara morala« (Capo Zmegač, 1995.), martićevci čuvaju »svoj« teritorij, imaju kontrolu nad »svojim« plesnjacima te povremeno provociraju i pokušavaju zaposjesti tuđi teren ili tuđi plesnjak. Dokazivanje muškosti i snage, ponižava-

[24] Cohenov pojam teritorijalnosti razlikuje se od današnjeg, postmodernog pojma de/re/teritorijalizacije, kao što se i pojam označavanja u interakcionizmu koristi mimo sociolongvističke upotrebe označitelja i označenog.

nje stranca na svom teritoriju »prodajom cigle« i sličnim, uobičajen su sadržaj grupne djelatnosti. Riječ je o učenicima »zanatskih« škola, kojima su druženje i aktivnosti škvadre daleko ispred bilo kakvog zanimanja za nastavu, Iako je sitni kriminal prisutan, sadržaj najčešćih zakonskih prekršaja ukazuje na sličnu »neutilitarnost« o kojoj govore američki sociolozi »delinkventne subkulture«, gdje je u našim uvjetima »remećenje javnog reda i mira« uz uništavanje javne ili privatne imovine bilo najzastupljenije. Osjećaj moći, stvaranje reputacije u »konfliktnoj subkulturi« i dokazivanje kontrole nad teritorijem, tvorilo je prevladavajući motivacijski blok iz kojeg može slijediti potreba demoliranja kioska u tuđoj četvrti, ali primarno zbog ugrožavanja suparničke škvadre koja će snositi posljedice, a ne ne posredne materijalne koristi. Ipak, dio djelatnosti ove (po mnogo čemu slične drugima) kvartovske škvadre sadržavao je i teže prekršaje zbog kojih su mnogi akteri proveli više mjeseci, pa i godina, u »kazneno-popravnim domovima«. Pošto se studija odnosi na martićevce iz šezdesetih i sedamdesetih godina, očekivan je podatak da oni nisu koristili drogu, dok su alkohol uživali u velikim količinama. Odnos prema »štreberima« iz vlastitog kvarta (kao i prema »hašerima«, iako se u studiji ne detaljizira odnos s tom grupom) kretao se od prezira do uvažavanja i iskazivanja kvartovske solidarnosti u specifičnim situacijama.

Šezdesete i sedamdesete godine su razdoblje u kojem štemeri, u skladu sa svojom kvartovskom i sličnom pripadnošću, ispisuju povijest »frki«, sukoba i većih tučnjava o kojima će se generacijama pričati, i to bez posredovanja nogometnog ili nekog drugog konteksta - čista kvartovska štemerska priča. Ono što je vrijedilo za martićevce, u odnosu prema drugim grupama, zajedničko je obilježje većine tadašnjih štemera. Nasilničko ponašanje osnovno je obilježje štemerskog stila. »Trnje protiv Trešnjevke«, ili bilo

koja druga kvartovska (ulična) suprotstavljenost, to je bio i okvir i sadržaj štemerskog rituala, Iako su štemeri išli u klubove ili na nekadašnje »plesnjake«, glazba nije bila konstitutivna za njihov image, čak ni nogometno navijanje nije bilo presudno (do promjena koje nastaju u osamdesetim). Štemerske škvadre nosile su imena svojih četvrti ili ulica, poput »Trnjani«, »Martićevci«, »Utrinaši«, ali su nazivane i po istaknutim ličnostima (»vođama«) neformalne grupe, poput »Cobrini dečki«[25], »Zmik i njegovi« itd. Dio štemera je bio kriminaliziran, no postojale su razne »društveno prihvatljive« uloge kojih su se štemeri rado prihvaćali, poput uloge redara ili izbacivača u klubovima. Naravno, ni štemeri nisu jednoznačna i homogena grupa, njihove škvadre i ekipe su također prolazile kroz diferencijacije, raspadale se i ponovo stvarale. Moguć je bio pomak prema sportskim aktivnostima ili profesionalizaciji koja udaljava štemera s ulice. Mnogi štemeri nisu sudjelovali u drugim kriminalnim aktivnostima (poput šverca kino-kartama, sitnih i krupnijih krađa) osim u ritualnim subotnjim tučnjavama, ali postojala je kulturološka usmjerenost prema likovima »negativaca« - u svakoj štemerskoj škvadri, oni koji su bili u zatvoru i slovili kao »teški razbijači«, visoko su kotirali na ljestvici pozitivnih karakteristika. U hrvatskom kontekstu šezdesetih i sedamdesetih (također i kasnije, samo uz veći broj mogućih posredovanja stila i artikulacije svakodnevnog subkulturnog života usmjerenog mimo dominantnih vrijednosti i konvencionalnog ponašanja ili protiv njih), kao da se ponavlja sociološka priča o američkim gongovima i »škvadrama s ugla ulice«. To je osobito točno u području već izraženih štemerskih kvartovskih identifikacija i kvartovske situiranosti, gdje su u konkretnom prostoru (»ekologija« tadašnjeg Trnja ili Trešnjevke) postojale »strukture uče-

[25] Cobra je, naravno, »braco«.

nja« i kulturna transmisija, što je omogućilo dijelu štemera da, u skladu sa dominirajućim »razbijačkim« i sofisticiranije kriminalnim modelima u pojedinom kvartu, napreduju u »karijeri« prema profiliranijim kriminalnim ulogama. Kao djelomični nastavljači tradicijskog modela dominantne kulture, štemeri su u svojim racionalizacijama (ili, kako bi Matza rekao, tehnikama neutralizacije) tučnjave posezali za »društveno neprihvatljivim« grupama kao predmetom iživljavanja, pa je jedan od uobičajenih imperativa bio »idemo tući haškiće i pedere«. S američkim filmovima, glazbom i interakcijama s drugim akterima, poput šminkera i hašomana, raste polako svijest o sebi kao štemerskom akteru. Jedan manji dio štemera već je sedamdesetih promijenio stav prema hašomanima; od prvih unutargrupnih priznanja i prikrivenih simpatija (»čuj, ni ja ne volim haškiće, al jedno im se mora priznat - oni znaju uživat«) do otvorenog zajedništva i sudjelovanja u istim ritualima, tulumima. Taj mali dio štemera koji je, privučen hedonizmom i spolno miješanim društvima, pristupio hašomanskoj sceni, pomagao je hašomanima prilikom uobičajenih štemerskih napada i pokušaja sisanja. To ne treba miješati s kriterijem kvartovske pripadnosti, jer događalo se da štemeri koji u svom kvartu »prirodno« maltretiraju hašomane ili »štrebere«, ustanu u njihovu obranu ako ih napadne neko iz drugog kvarta jer »njih ja imam pravo gaziti, ali ovi šupci iz »x« kvarta nemaju«. Kvartovsko okupljanje šire je od štemerskog stila, iako uvijek nosi sa sobom određenu oporost i latentne sukobe obrane teritorija, a s obzirom na nekoliko valova šireg »obnavljanja« kvartovskih škvadri (koje nikad nisu nestale) treba naglasiti da mnogi »dečki iz kvarta« nisu, posebno u osamdesetim i devedesetim, nužno bili i štemeri. Stemere iz šezdesetih i sedamdesetih krasila je svojevrsna etika, »kodeks časti« i oblik ponašanja posuđen iz »kaubojskih« (»vvestern«) filmova. To je bilo stvarno po-

našanje, a ne gluma, koje svjedoči o preuzimanju (ili nastavljanju, s obzirom da koncept muškosti nije ovim krajevima nepoznat) uloge »gentlemanskog ratnika«. Postojao je koncept »fair« ponašanja, koji u potrebi tjelesnih dokazivanja nije prelazio granicu derogiranja, ponižavanja protivnika ili stvaranja ekstremno nepravednih uvjeta borbe. To ne znači da »cipelarenje« nije postojalo, no ono je bilo usputni i za reputaciju ne previše važan proizvod života usmjerenog »frci«, a ne cilj i užitak po sebi. Štemerska etika nije sve obavezivala, no veliki broj primjera poštivanja određenog kodeksa u prijašnjim godinama svjedoči o provođenju specifičnog koncepta od strane znatnog *6\\e\a* stemerskjhaktejXL. Muškost i svojevrsna solidarnost unutar muškog principa doluzi do izražaja upravo u jednom od primjera poštovanja štemerskog »kodeksa časti«; ako bi onaj koga su namjeravali istući, naišao sam sa svojom djevojkom, ne bi ga dirali »da ga ne sramote pred ženskom«. (U kasnijem razdoblju i današnjem »tarantinovskom« nasilju to bi vjerojatno bio samo još bolji povod za cipelarenje dotičnog, a nije isključeno da bi i djevojka dobila koju pljusku.) Također, ako bi netko šepao ili bio ozlijeđen, ne bi ga dirali. Ovi principi ponašanja unutar štemerskog i uopće čvršćeg »kvartovskog« okupljanja nestajali su s vremenom, ali su povremeno bili i obnavljani od raznolikih urbanih aktera kojima je stil (ili sama kvartovska svakodnevica) sadržavao neke od mogućih »presjeka skupa« s problemom nasilja. Bez obzira na svojevrstan kodeks, štemerima je tučnjava bila najčešće željenim ciljem provoda, svojevrsna »špica« vlastite aktivnosti, pa se na sve moguće načine nastojalo »složiti« (ili čak pristojno *6ogovor* s onima koji pripadaju istom stilu i razumiju kvartovski jezik) frku, tučnjavu. Kod dijela štemerskih aktera sedamdesetih, paradigma Johna Waynea izblijedila je, a rast svijesti o sebi kao određenom akteru bio je snažno akce-

leriran prikazivanjem poznatog filma »VVarriors« u domaćim kinima. Nakon tog filma štemeri se više profiliraju, djelomično prerađujući stilske »repromaterijale« šire pop-kulture. Onaj dio štemera koji je išao na utakmice bio je ovim procesom djelomično pripremljen za početak izgradnje subkulturnog stila, koji će od kraja sedamdesetih do sredine osamdesetih stvoriti »nogometnog huligana« kao urbanog ratnika.

Dok se jednim dijelom američke sociološke analize središnjih preokupacija niže klase i druga istraživanja »škvadri s ugla« snažno poklapaju sa spoznajama o domaćim štemerima, njihovom roditeljskom statusu, tipu škole i slabom uspjehu, te mogućnostima kriminalne karijere i konfliktnim subotnjim stjecanjima reputacije na sceni »frke«, ipak ne možemo štemere svrstati *isključivo* u nižu klasu. Oni nesumnjivo u većini (barem kada je riječ o sedamdesetim godinama) dolaze iz radničkih porodica (često useljeničkih, gdje štemerski akteri tvore prvu generaciju Zagrepčana), ali nasilničko ponašanje i ritualne tučnjave postaju, posebno na široj sceni nogometnog huliganizma osamdesetih, područje u kojem se istim sredstvima dokazivanja za reputaciju bore i adolescentski akteri iz srednje klase, polaznici »socijalno mobilnijih« škola i usmjerenja, koje pripremaju za fakultet kao sredstvo društvene pokretljivosti.

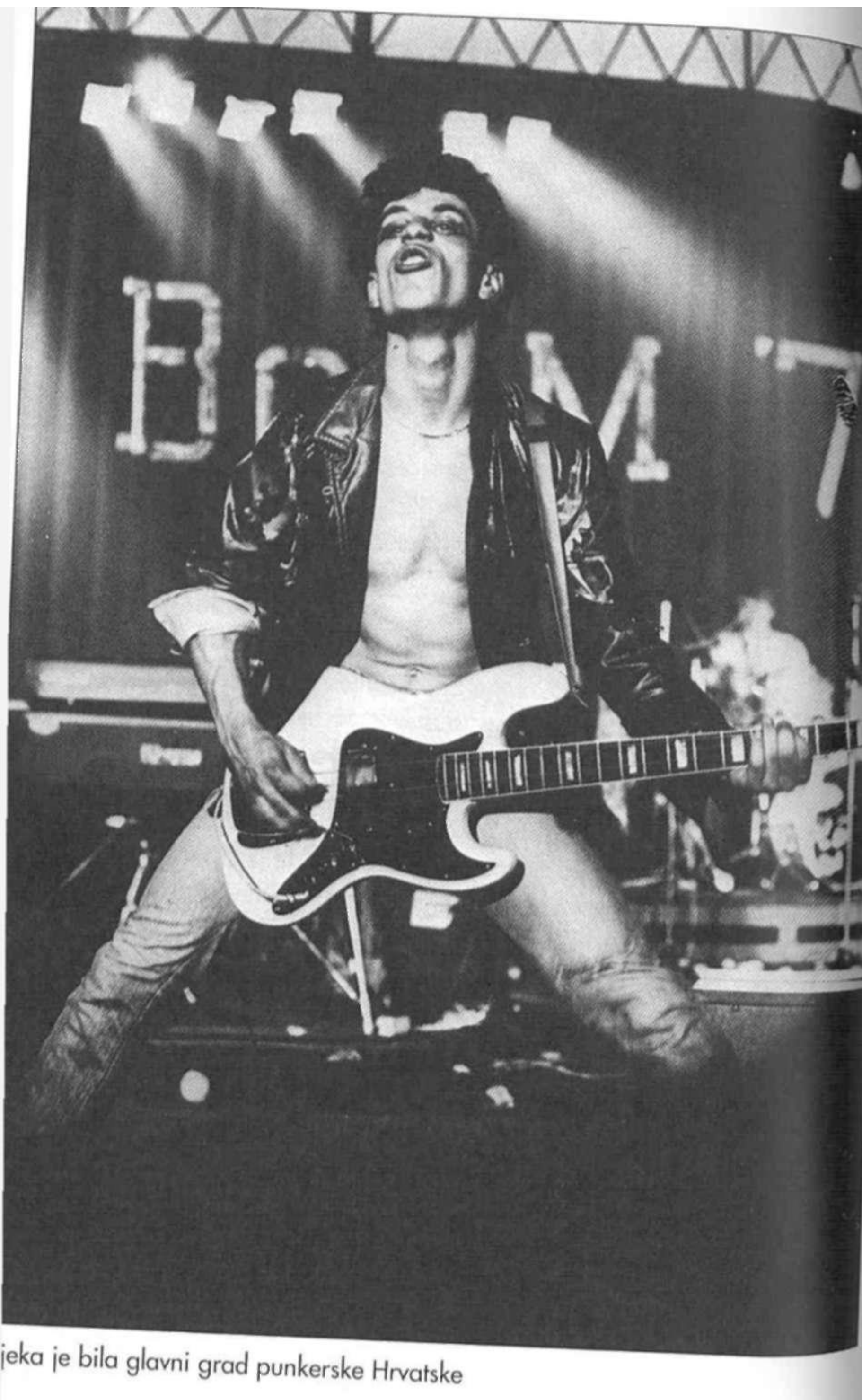
Početak osamdesetih; punk's not dead

Punkeri nastaju još krajem sedamdesetih, u periodu već postojećih i razvijenih scena šminkera, hašomana i štemera. Iako s hašomanima dijele osnovni resurs vlastitog identiteta i neupitnu otpadničku strukturu vlastitog imagea, punkeri, upravo zbog zajedničkih ishodišta u rock kulturi, čiji su žestoki kritičari, nastupaju dobrim dijelom simbolički protiv hašomana, gdje je šišanje vlastite kose samo jedan, vidljivi i upečatljivi simbol raskida s tradicijom. Zbog toga je potrebno objasniti odnos i ponašanje sve heterogenijeg hašomanskog aktera krajem sedamdesetih, prema nastajućim punkerskim i *new wave* akterima, jer jednim dijelom novi akteri nastaju prihvaćanjem ili promjenom orijentacija unutar same hašomanske scene.

Hašomani - punk/new wave scena

Nastanak punkera na našim prostorima odvija se po sličnom obrascu kao i u drugim slučajevima Širenja rock-kulture i njenih aktera s pripadnim tipovima ekspresije; od prvih informacija u zvuku (punk bendova), slici, imageu, i eventualnih interpretacija tih prvih informacija, putem prihvaćanja, preuzimanja i oblikovanja vlastitog stila i identiteta, nastaju domaći akteri koji u interakciji s užom i širom, izabranom i neizabranom okolinom, izgrađuju vlastitu scenu. Prve reakcije **hašojTTarjaja_puDk**-bi1e-su-negativne. Nije čudno što su se osjećali ugroženima, jer dio pjjjlkem-je=-sebe definirao upravo kao aktere otpora skle-_ rotizaciji rock-ku[tjjjs,-,čiji_ju_jos kooptacije dugom kosom prikrivali prazninu naskiJLj^^rodgjpm duše i sTvaTanjem mejcjgj^jela^^Raošto su punkeri optuživali

hašomane za pasivnost, tako su i ovi njih otpisivali kao agresivne, njihovu gln7hrrknr> priglupu HjjplijTnj^H'ri^ nasilnički. No, to je moglo trajati kratko - punk je ubrzo, (mjerilima rock biznisa i primjenom kriterija koje je sam postavio), u svijetu proglašen mrtvim, a od dvije medijski najzastupljenije i po mnogo čemu najpoznatije grupe (Sex Pistols i The Clash) jedna je prestala postojati smrću Sida Viciousa, a druga potpisala za veliku kompaniju i prilično proširila glazbene interese, ostajući jednim od značajnijih bandova rock-kulture, u okvirima širim od punk pokreta. Prodor new wave glazbe koji je nakon punka zapljusnuo svijet obraćao se široj publici, bio dobrim dijelom komercijalniji i nudio niz raznovrsnih (sub)kulturnih praksi u glazbenim posredovanjima života. U većini rock-enciklopedija punk završava s krajem sedamdesetih, svega dvije do tri godine nakon što je (1976.) započeo, iako je sociologiji zanimljiv identifikacijski val s punkom koji nastaje kasnije, kada je kritika punk otpisala. (Kao i Hebdigeova sociologija koja je također analizirala samo kreativnu jezgru i samo prvi period u kojem se značenjska praksa subverzivnog bricolagea pojavila.) U Hrvatskoj, prvi val punka također je kratko trajao, posebno u Zagrebu. Međutim, dobar dio hašomanske scene prihvatio je novovalna strujanja, ne prihvaćajući nikakva posebna obilježja punka, nego nastavljajući politiku slušanja raznovrsne glazbe, koja je već ionako među hašomanima uzrokovala mnoge podjele i grupiranja, samo što je djelomično fragmentacija bila prikrivena sličnim nekonvencionalnim izgledom. Kada je duga kosa izgubila značenja u širokom novovalnom, također rockerskom i širem glazbeno-alternativnom kontekstu, dio aktera naprosto je nastavio boraviti na istim okupljalištima (poput Studentskog centra), slušajući i stare i nove stvari, pridonoseći šarolikosti scene i potvrđujući Grossbergove teze o rock publici i afektivnim savezima bez »nužnog« jasno definiranog okvira i granica subkulturnog stila. Možda proces otvaranja hašomana prema novim izrazima i ne bi bio tako brz da domaća scena nije reagirala u skladu sa svjetskim kretanjima i ubrzo stvorila niz domaćih aktera punka i novog vala. Onaj dio hašomana, koji se nije mogao s tim pomiriti, zatvorio se u svoje škvadre, a odvajanje metalaca u zasebne grupe bit će u budućnosti praćeno i povremenim sukobima s punkerima. Punk je, po mišljenju kritičara, bio prvi pravi domaći rock pokret, akter koji ne kasni za svijetom niti ga imitira. (Glavan, 1983.) Umjesto čekanja na nekoliko mamutskih koncerata u velikoj dvorani, između kojih se ništa ne događa, dobili smo prvu pravu rock scenu, rock klubove i diskografiju. Punk je i ovdje, kao i drugdje, ukinuo distancu između izvođača i publike, omogućio ponovo osjećaj pokreta, kada svaka ulica (ili garaža u susjedstvu) ima svoj band. Ono što je također veoma važno, to je bila uronjenost punka i novog vala u svoju sredinu, a do tada neslućeni oblik političkog angažmana, otvorene kritike sistema i govora o konkretnim, svakodnevnim problemima života, donio je i veće probleme s cenzurom nekih pjesama i često napet odnos s vlastima. U Hrvatskoj, nastanak punk aktera ukazuje na neke specifičnosti koje će se na slične načine ponoviti u još nekoliko perioda razvoja domaće rock scene - Zagreb nije ključno i apsolutno mjesto nastajanja novih aktera. Riječka scena bila je u punk akterima (glazbenim) puno jača, kao što će kasnije, s malo drukčijom glazbom, to biti i Vinkovci, Pula ili Koprivnica. Početna punk euforija u Zagrebu, kada je Prljavo kazalište snimilo prvi (i jedini) punkerski album, brzo je pretvorena u novovalnu »neprilagođenu« plesnu euforiju. Osjećaj ushićenja zbog novonastale scene pojačan je spoznajom da se proces odvija »bez zakašnjenja«, odnosno da ono što se svira u Londonu istovremeno sa zvučnika odjekuje u zagrebačkim klubovima.


jeka je bila glavni grad punkerske Hrvatske

Ovdje su nam primarno važna reagiranja mladih na novonastalu situaciju, koja govore o identifikacijskim procesima, nastajanju šire scene s novovalnim usmjerenjima, uz one koji i dalje slijede neke od hašomanskih identiteta, otkrivajući, usred perioda novog vala i početka post-punk perioda, Hendrixa, Doorse i druge bandove s kraja šezdesetih. Subkulturne afilijacije ne slijede uvijek logiku medijski promoviranog početka ili kraja. Postoje akteri koji svoju pažnju usmjeravaju u trenutak pokreta, visokim kriterijima mjere nečija dostignuća i često se razočarani iz pokreta povlače, ako njihovi principi budu iznevjereni. To može vrijediti za stavove o smrti punka, kao što vrijedi i za dio aktera novovalne scene, koja je također nakon par godina završila s fazom euforije i koliko toliko prepoznatljivim identitetom, pa akteri nastavljaju sami kao »karijere« ili traže nove scene na kojima će osjećaj pripadništva »zajedničkoj stvari« ponovo moći stvoriti. No, pojedinci i grupe, oni koji glazbu slušaju i nisu ništa manje dijelom određenog pokreta, mogu tvrdoglavo odbiti pokoravanje »trenutku« i ponuđenim scenskim akterima, nalazeći životnost u zvukovima, gestama, tekstovima i imageima za koje rock kritika tvrdi da su propali, izgubili kritički naboj ili eksperimentalnu novinu, bilo da se radi o otkrivanju Hendrixa u doba punka, ili o želji za produbljivanjem punk stila u periodu kad već i novi val »odlazi«. Razlika između faze pokreta i artikulacije, stvaranja novih oblika, dakle početne faze, od pretvaranja cijele priče u »puki subkulturni stil« (kada je već sve završeno ili čak »propalo«, »umrlo« itd.) iskazuje se i kao razlika spram pokušaja proboja iz obruča biznisa i pristajanja na taj obruč i potrošački stil. Međutim, život subkulturnih grupa ne odvija se jednoznačno ni u doba stvaranja pokreta, jer od samog početka punka (što i Hebdige uočava razlikujući sljedbenike od stvaralaca, na jednoj razini) postoji »punker« koji voli plesati pogo i piti

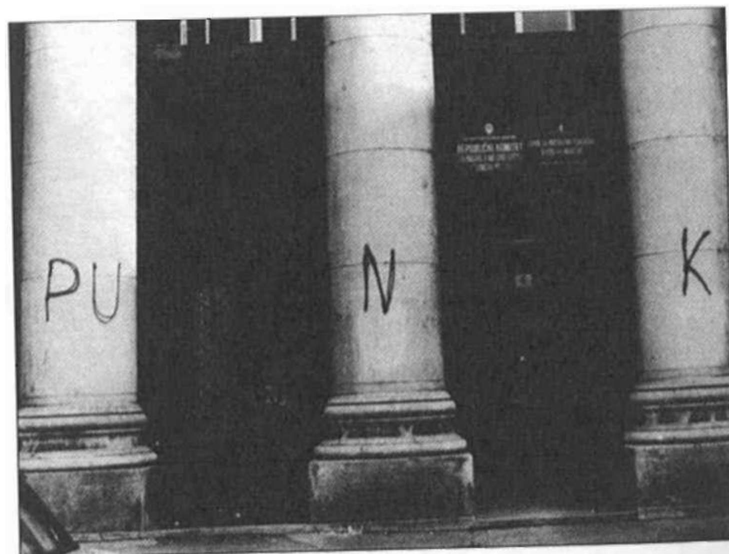
pivo, a ne razumije što znače parole na majici pjevača njegovog omiljenog banda. (To je poznata scena iz filma »Rude Boy« kada punker blizak Clashu pita što znači RAF i Brigate Rosse.) Tako je za mnoge kasnije generacije punk zapravo započeo onda kad je proglasio da nije umro, tipičnim pokličem druge generacije »punk's not dead!«

»Nevv Punk«

U domaćim uvjetima, pjesme koje su nastale krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih, unutar punk/novi val eksplozije, pronašle su mnogo širu publiku od marginalnih punkerskih škvadri koje su čvrsto čuvale image i klasično '77 naslijede provokacije i ikonografije. Električni orgazam i Sarlo akrobata, na primjer, bili su prihvaćeni i u ortodoksnijim punk ekipama, ali nisu mogli predstavljati dovoljan oslonac za čvrstu stilsku profiliranost pogo plemena, posebno kako je vrijeme odmicalo, glazba se mijenjala, a ključni bendovi početne eksplozije, poput Azre, stvorili masovnu rock-publiku i subkulturno sljedbeništvo daleko od uobičajenih i striktnih »punk« odrednica. Zbog toga su malobrojni, ali ustrajni, akteri odlučili ponovo »suziti« (i time, po vlastitoj percepciji, vjerojatno radikalizirati) identifikacijsko polje glazbenog i stilskog djelovanja.

Prvo ispisivanje cijelog grada parolama, napisanima auto-lak sprejom, dogodilo se u Zagrebu početkom osamdesetih. Nitko nakon punkera, izuzev Bad Blue Boysa par godina poslije, nije prekrio cijeli grad svojim grafitima. Zašto je netko tako očajnički htio obznaniti svoje postojanje, i time se osnažiti? Dok je u susjednoj Sloveniji tvrda i beskompromisna punk struja dominirala predvođena Pankrtima (a kasnije još radikalnijim hard-core kolektivom), u Zagrebu je bila potrebna znatno veća doza tvrdoglavosti i plivanja »protiv struje« da bi se izgradio punk identitet,

okupljen oko ključnih mjesta prve generacije aktera u V. Britaniji, kao i naslijeđa domaće, pogotovo riječke scene u periodu najživlje djelatnosti Parafa i Termita. Iz Slovenije nije stizala samo vitalnost i tvrdokornost tamošnje scene, nego su nastajanjem moralne panike u »aferi 4. Reich«, koja se proširila u svim republikama, stvorene otežane okolnosti za život i hrvatskim punkerima. Ta je afera, u skladu sa tipičnim generalizacijama poput »svi dugokosi se drogiraju«, »svi darkeri su samoubojice«, i još više natežući taj tip pretjerivanja, proglasila cijeli punk pokret neonacističkim, potakla represivne mjere i proganjanja punkera u Sloveniji, pojačavajući ionako negativan image punkera u široj javnosti.

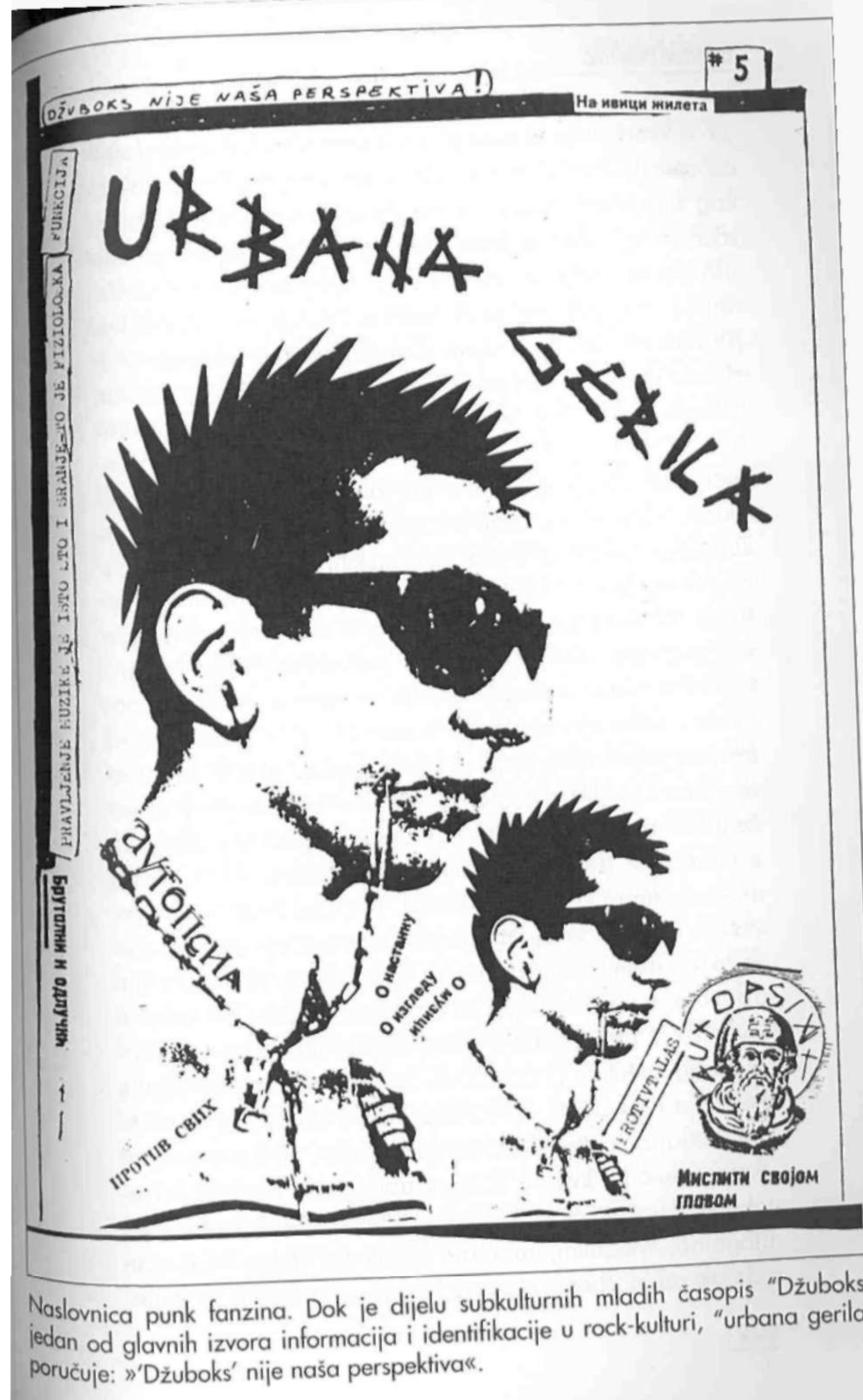


Početak osamdesetih, pročelje zgrade tadašnjeg Republičkog komiteta za prosvjetu i kulturu

U policijskim krugovima (časop.s »Bezbednost«) smatralo se da punk zapravo predstavlja kraticu od Pomoz.te Ustanak Naroda Kosova i da je zaokruženo slovo A simbol velike Albanije!? (Punk pod Slovenci, 1984.)

Zbog svog »vrištećeg« imagea (irokeze i druge punk »nakostriješene« frizure, poderane jakne, stari sakoi, obojeni pramenovi, pseće ogrlice oko vrata, lanci, ziherice po odjeći ili probodene kroz uho, jako sužene hlače, bedževi s imenima punk bandova, simbolima anarhije, znakovi skinuti s mercedesa itd.) punkeri su užasavali okolinu i bili predmet stalnog legitimiranja. Pljuvali su na punk bandove na pozornici, i ovi na njih. Bili su kaotični i provokativni, sa stiliziranom netrpeljivošću prema vanjskom svijetu. Medijsko pokapanje punka samo je osnažilo prkos. Postojanje punkera u prvoj polovici osamdesetih nije se provjeravalo čitanjem rock-tiska, nego obilaskom parkova i parkirališta Zapruđa i drugih kvartova.

Prvo ispisivanje grada i početak dominacije auto-lak spreja na zidovima bilo je visoko selektivno. Nije bilo čak ni imena bandova, samo »punk«, »nevv punk« i zaokruženo slovo A na svim fasadama, posebno svježe oličenima. Uz glazbu i druženje, rituale na koncertima i tulumima, pogo ples, osnaživanje grupnim javnim okupljanjima i širenje stila u mnogim kvartovima, punkeri su miješali simboličku i stvarnu agresivnost. Simbolička je bila zagarantirana, ali nisu svi akteri bili srodni u pitanju nasilja i tučnjave. Sukobi s metalcima i metalcima pridruženim rockerima u zagrebačkim kvartovima prve polovice osamdesetih, utjecali su na prisutnost i stvarnog nasilja u subkulturnom životu dijela punkera, iako njihov stil više ritualizira i upotrebljava agresivnost u provokativne svrhe nego što predstavlja nasilničku subkulturu. No, u odnosu na hašomane, punkeri su u većem dijelu bili spremni na obranu, kao i za napad. Punkerska scena se proširila, razlikujući individualce i studente, koji bi se pojavili na koncertima, i (kvartovske) škvadre koje su bile uvijek zajedno, ponekad osvojivši određena mjesta ili parkove u centru grada. Akteri punk glazbe nisu dovoljan okvir sociološkog pristupa životu punk subkulture,



Naslovnica punk fanzina. Dok je dijelu subkulturnih mladih časopis "Džuboks" jedan od glavnih izvora informacija i identifikacije u rock-kulturi, "urbana gerila" poručuje: »'Džuboks' nije naša perspektiva«.

jer u kvartovima ili na nekim javnim okupljalištima dolazi do specifične interakcije koja može odvesti pripadnike nekog stila u smjeru koji se ne poklapa uvijek s glazbenom scenom. Grupe punkera su nastajale u Zagrebu bez obzira što nije postojao niti jedan poznatiji punk band; u razdoblju u kojem se neka neformalna grupa identificira, primjerice, s djelovanjem Crassa, postaje nebitno je li Houra u ska fazi ili pod utjecajem Springsteena. Većina dosadašnjih rasprava o punku i rock kulturi u našem društvu odvijala se u književnim i srodnim krugovima, u okviru rock-publicistike, gdje je s pravom stvaralaštvo domaćih aktera, uključujući same tekstove pjesama, bilo uzeto kao sinonim domaćih pokreta, punkerskih, novovalnih i sličnih. Međutim, za identifikacijski ili specifični »primarno-informativni« sklop nečijeg životnog stila, u sklopu punka, veću ulogu može odigrati neki film, posuđena ploča, fanzin i konkretna škvadra nego najbolja tekstualna ostvarenja domaće punkersko-novovalne scene 1978/82. Poznavajući tekstove poput »ona (koja se budi)« (Sarlo) i specifičnu inverziju, kao i karikiranje spolnih uloga u periodu prvih »značenjskih praksi« punka u V. Britaniji, mogli bismo zaključiti o značajnim (ženskim, feminističkim, muško-alternativnim) intervencijama koje punk donosi. No, ove evidentne intervencije ne označavaju automatski promijenjen položaj djevojaka u punkerskoj subkulturi, kako u britanskim ili našim uvjetima. Punkerska škvadra može veoma lako biti maskulinistička, a djevojkama u takvoj škvadri navedene intervencije mogu dijelom pripomoći u argumentaciji, no promjena položaja od »pičke« do ravnopravne punkerice s vlastitim imenom mogla se izboriti samo vlastitim, upornim trudom ili promjenom škvadre u kojoj dominiraju punkeri nedotaknuti prevratničkim pristupom tradicionalnim spolnim ulogama. Međutim, moramo uočiti još jedan radikalan odmak od službene »ženske ljepote«; punkerice su također, kao i dio hašomanki prije njih, izbjegavale tadašnju modu i diktat »ženstvenosti« koju propisuju muškarci i auto-represivne žene. Dok je hipi djevojka najčešće označavala romantiku predindustrijskog doba, poput pastirice, punk djevojka je naglasila nešto od dijelom zabranjene erotičnosti, ali naglasila tako da izgleda ekstremno i konvencionalnoj većini neprihvatljivo. Dok se hipijevski image žene (i svjetonazorski sklop uopće) zasniva na ruralnom, nezagađenom, prirodnom, dotle punk sebe uspostavlja iz betona, iz pervertiranih i potisnutih impulsa urbanog preživljavanja, pa su djevojke koketirale sa S/M ikonografijom i otkrivanjem tijela, istovremeno pokrivajući druge dijelove svog tijela muškim odjevnim predmetima ili teškom crnom šminkom koja odbija uobičajene muške poglede i komentare, u našoj sredini uvijek obilježene gotovo nepopravljivim seksizmom. To znači da su punkerice među prvima obnovile mini-suknju, uvijek dodajući još nešto, jaknu, lanac ili dva sloja namjerno poderanih čarapa kako bi mini suknja funkcionirala u drukčijem kontekstu od muškog »lijepe noge« imperativa. Punk i novi val ipak su pomogli djevojkama da izbore nova mjesta u muškom svijetu rock-kulture, koji će to u budućnosti biti sve manje. Svijet mode je nakon par godina punka preuzeo više elemenata punk stila, pa su otpadničke jakne, mnogi zatvarači i zamišljeni džepovi, ogrlice i kožne suknjice, sa ulice dospjeli u skupe butike. Krajem osamdesetih, s obzirom na fragmentaciju visoke mode i s obzirom na postojanje drugih stilova koji su koristili crnu boju, nešto od punkerskog, kroz modni filter propuštenog imagea, našlo se na tipičnoj šminkerskoj sceni, pomiješano s dark/gothic naslijeđem koje također nije neovisno o punku i rock-kulturi uopće, a što su primijetili i istraživači neformalnih grupa. (1988.)

Unutar domaće scene pojavili su se i akteri kojima odlazak na utakmice nije bio stran, i koji će kao punkeri



Punk djevojke i njihov image

dočekati nastajanje subkulture nogometnih navijača, nakon čega će, u drugoj polovici osamdesetih, izjavljivati »bio sam na puno punk koncerata i vidio divlji pogo više puta, ali pravo punk iskustvo i najluđi pogo ipak sam doživio na stadionu«. Tijekom cijelog perioda na punkerskoj su sceni postojali i akteri koji nisu pokazivali nikakav interes za nogomet, ali će morati proći desetak godina dok takva struja u devedesetima, ne postane dominantna na specifičnoj »punk« sceni današnjih dana.

Sredina osamdesetih: fragmentacija i »novo otpadništvo«

Ponavljanje starih punk obrazaca i širenje Oi punk pravca u smjeru navijačkih i skinheads subkultura do kojeg je došlo u V. Britaniji djelovanjem »post-Pistols« punk aktera, evidentno nije bilo dovoljno onima koji su polagali veće nade u punk otpor dominantnim sustavima vrijednosti u svijetu. Osim intencija ka radikalnoj društvenoj promjeni, iz ponavljanja punk priče na način »bendovi, turneja, ploča« i stvaranja vlastite publike koja se zadovoljava potrošnjom stilskih repromaterijala, novi akteri su prepoznali i zastarjelu »evergreenovsku« glazbenu strukturu punkerskog kruga, pa se hard-core oblikovao, na jednoj razini, kao pokret protiv punka, u smislu punkerskog uklapanja u sistem rock kulture. Ono što su na svoj način započeli britanski anarho-pacifisti komunitarnog opredjeljenja, »Crass«, i američki »Dead Kennedvs«, a nastavili i stilizirali, replicirajući jedni drugima, MDC, Crucifix, Flux of the Pink Indians, Minor Threat, Verbal Assault, Disorder, DOA, Discharge, G. B. H., Conflict, DRI, UBR, Dezerter, Kaansan Utiset, itd. stvorilo je novi subkulturni stil i vratilo osjećaj pokreta na scenu post-punk raznolikosti. Kao što je punk u svojim reakcijama na dotadašnju rock kulturu, simboliziranu ostarjelim hipijima s pivskim trbusima, radikalno odbacio taj dio tradicije napuštajući »pasivnost« u ime žestine, krika anarhije i kaotičnog povraćanja frustracija dominantnoj kulturi u lice svetih mjesta, tako je sada hard-core postavio novu jednadžbu: znak mira (peace) + zaokruženo slovo A (stari znak anarhije koji su punkeri aktualizirali) = zaokruženo slovo E. E je označavalo jednakost *[Equality).* Implikacije novog stila bile su brojne; u plesu, pogo je zamijenjen »slam danceom« (dakle umjesto skakanja u zrak s rukama uz tijelo, sagnuta poza trčanja koja jako izbacuje noge i ruke proizvodeći »dvostruke« korake, takozvano »duplo



Hard-core: spoj dijela punkerskog i hipijevskog naslijeđa

trčanje« ili jednostavno »slemanje«). Nakon punkerskog radikalnog odbijanja hašomanskog imagea i upotrebe »bolje da nosiš kratku kosu« i »never trust a hippie« slogana, hard-

-core uvodi pluralizam imagea, ljut na fetišiziranje punk simbola u modi, vraćajući (među mnogim opcijama) ponovno dugu kosu i šire kontrakulturno naslijeđe »mira i ljubavi«, uz duplo ubrzaniju i za vanjsko uho time »agresivniju« glazbu od punka. Kao što navedena jednadžba pokazuje, hard-core pokret smjera očuvati i hipijevsku (i općenito pacifističku), uz anarhističku tradiciju otpora (i pripadnih glazbenih i drugih pokreta) u svom imperativnom inzistiranju na ravnopravnosti. Ipak, mnogi su pacifizam odbacivali u situacijama policijskih i skinheads napada, smatrajući pravo na samoobranu neotuđivim i potrebnim. Hard-core je donio eksplicitni politički angažman, približavajući neke punk intencije onom djelovanju koje karakterizira »nove društvene pokrete« - na hard-core sceni nalazio se cijeli spektar borbe za prava životinja, radikalne ekologije, mirotvorstva, squattiranja, a jedan od ključnih slogana je »kooperacija, a ne kompeficija«. Iako je punk stvorio mnoge fanzine (koji nisu u toj mjeri karakterizirali domaću scenu), sa hard-eoreom nastaje novi val fanzinskog stvaralaštva i povezivanje mreža fanzina u svim dijelovima svijeta. Po prvi put od početka širenja rock subkulture jedna scena se uspostavlja kao decentraliziranija nego sve prethodne, i iako hard-core bandovi iz V. Britanije i SAD snažno utječu na scenu, veoma značajnu ulogu imaju finski, poljski, slovenski, talijanski, brazilski bandovi. Taj proces nagrizanja monopola koji u stvaranju subkulturnih stilova imaju anglo-saksonski akteri, bit će u potpunosti dovršen u techno kulturi devedesetih kada akteri iz Japana, Izraela, Belgije, Švedske, Francuske, Njemačke ili Nizozemske mogu imati istu »težinu« ili zastupljenost pjesama i izdavačkih kuća u okviru scene i njenih temeljnih rituala.

Na početku su se hard-eoreovci i punkeri jednim dijelom držali odvojeno, s naglašeno različitom glazbom i imageom, načinom plesa, i nekim središnjim preokupacijama.

Punk vs hard-core?

Pokušamo li promotriti odnos punk i hard-core glazbe, analizirati bendove i pomake u glazbenom izrazu, pa onda određenja koja sami autori pripisuju svojoj glazbi, nećemo naći mnogo argumenata u prilog radikalnom razdvajanju, suprotstavljanju, iako je osnovna razlika u ritmu jasna. Crass će za sebe govoriti da su punk, ali će naglašavati da nisu Clash, kalifornijski bendovi će tvrditi kako su oni tvrda jezgra punka, dakle hard-core punk. Straight-edge će, kao pojam, naglašavati vrijednosnu usmjerenost, vegetarijanstvo i odbacivanje droge, a ne glazbenu specifičnost unutar hard-core punk scene. Također, autori knjiga o punku, poput Craiga O'Hare (O'Hara, 1 999.), hard-core smatraju sastavnim dijelom punka i zajedničke, prepoznatljive scene koju karakterizira pobuna, provokacija i otpor, u lepezi od dadaističkih i situacionističkih eksperimenata i spajanja umjetnosti i svakodnevnog života, adolescentske pobune protiv roditelja, institucija, autoriteta, preko »postojanja svojim« i borbom da radiš svoju stvar, do raznovrsnih oblika artikulacije anarhističkog pokreta i punkerskih aktera ekoloških, feminističkih, vegetarijanskih i squatterskih pokreta. Doista, poznavanje glazbenih aktera, njihovih uzora, a posebno razvoj hard-core (punk) stila u drugoj polovici osamdesetih, uz prepletanje glazbenih stilova u crossover i drugim varijantama, nalaže puno širu optiku i upotrebu pojmova, koja čak i zajedničko punk/HC određenje s pravom smatra preuskim, osiguravajući dovoljno prostora za tadašnje i kasnije, uže i šire razvoje glazbe, dakle za trash, speed, grind-core, noise, pa i hip-hop ili neke druge termine korištene u opisu utjecaja i »punkerske« inspiracije raznovrsnih žestokih bendova, od, recimo »koraša, koji su izveli crossover« poput DRI, ili SOD, koji su napravili isto s »metal« strane, do Sepulture i Napalm Death, ili Rage Against the Machine i brojnih nepoznatih


Izložba fotografija Keitha Holmesa održana je u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, od 13.-30.10.1994.

bendova koji su u svojim garažama miješali zvukove vlastitog osnaženja, kroz osamdesete i devedesete. Međutim, kako je ovdje riječ o konkretnim subkulturnim grupama mladih, o sudjelovanju u aktivnostima punk i hard-core scene u Hrvatskoj polovicom osamdesetih, moramo uočiti duboke promjene koje su na sceni nastale različitom recepcijom hard-core glazbe. Jedan dio punk i srodnih aktera, koji su odavno odbacili čvrstu stilsku profiliranost (ili je nikad nisu ni njegovali, posebno odbijajući biti vanjskim izgledom svrstani u singularno pleme), spremno su prihvatili hard-core kao dobru stvar u širenju kulture distorzije i urbanog otpora konformističkim pritiscima užeg i šireg društva, ne inzistirajući na zasebnosti scene. Dio punk aktera doživio je hard-core kao američki odgovor prvom britanskom punku, ili naprosto kao logičan nastavak punka. No, mlađi i noviji na sceni, prigrlili su hard-core kao pokret ovdje i sada, i zajedno s glazbom bili »na barikadi« ozvučenog i radikalnog socijalnog pokreta. Neke od izjava prvih mladih »koraša«, podsjećaju jako na izjave punkera krajem sedamdesetih o stanju u rock kulturi kojoj je punk odgovor i povratak pokretu. »Ja poznam sve te starije punkere... to ti se pretvorilo u čekanje na novi album Exploiteda, par grupica frendova u kožnim jaknama koji ispijaju pivo, i što sad? Nema akcije...« Približavanje i prožimanje dijela punk scene pivsko-nogometnim ritualima odbilo je jedan dio mlađih ljudi koji su upravo u hard-eoreu vidjeli odgovor, čak i protest protiv uklapanja punka u predvidljivost rock industrije. Izgled »koraša« samo dijelom je sličio punkerskom, istovremeno dopuštajući hipijevski ravnu dugu kosu (kao i dreadlockse ili bilo što drugo) uz nakostriješenu »irokezu«[26], i uveo je tipično vezivanje karirane košulje oko struka, gdje košulja visi prema

[26] Pošto se izraz uvriježio kao opis frizure, nema smisla ispravljati ga sad na »Mohawk«, što bi bilo primjerenije.


Slam dancers, San Francisco (Snimio: Keith Holmes)

dolje. Tako su u jednom razdoblju, sredinom osamdesetih u Hrvatskoj, punkeri i hard-coreovci bili odvojeni, ne apsolutno i u svim sredinama, ali dobrim dijelom odvojeni, čak sa svojevrsnom netrpeljivošću među pojedinim akterima. Među punkerima je bilo i onih kojima je glazba bila prebrza, a eksplicitna i aktivistička politizacija neprihvatljiva, dok su se novi hard-core akteri kritički postavljali prema uniformnosti i predvidljivosti punk scene, zbog navedenog nedostatka akcije, nepostojanja osjećaja djelatnog pokreta. Hard-core je doista i pružio mnogima osjećaj pokreta, ma kako marginalnog ili nevidljivog u medijima dominantne kulture, ali snažnog i međunarodnom fanzinskom scenom osnaženog i potvrđenog.

Onaj sklop problema zbog kojeg su rock-kritičari tvrdili da je punk umro 1977., kad su Clash potpisali za CBS, i koji čini dobar dio auto-refleksije rock-kulture još od šezdesetih, sada je izvučen izvan interpretacija, kao glavno polje djelovanja - no *profiti* Solidarnost je bila stvarna, niz »no profit« mreža za distribuciju ploča, kazeta, fanzina uspostavljen je širom svijeta, a pojedini akteri HC scene primali su dnevno desetke pisama, spajajući Slavonski Brod, Karlovac ili Zagreb, sa fanzinskim i HC scenama u Peruu, Brazilu, Poljskoj, Finskoj, Sloveniji ili Kaliforniji. Nezavisna scena opstala je do danas, uspijevajući u stvaranju horizontalnih mreža i kooperacije, bez kompeticije i stvaranja »zvijezda« i autoriteta.

Vidljiva razdvojenost punkera i koraša nije nikad obuhvatila cijelu scenu, ali je bila jasna, dijelom svjesno naglašena od aktera, obilježena nekim lokalnim posredovanjima i sociologiji subkulture time pomalo »klasična«.

No, nakon par godina i paralelnog procesa fragmentacije i miješanja stilova u kulturi koju je postalo previše neodređeno zvati »rock-kulturom«, i hard-core i punk, sa još nekoliko metaliziranih porodica, zbližili su se u jednoj

od varijanti »novog otpadništva« koje se oblikovalo sredinom osamdesetih.

Sredina i druga polovica osamdesetih zanimljivi su zato što oba procesa teku istovremeno, i fragmentacija i crossover, tako da bivše podvrste oblikuju zasebne izraze i autonomne scene, pri čemu svaki detalj, poput boje vezica ili načina kako je košulja svezana oko struka, ima svoja jasna značenja, a na drugom dijelu šire scene spajaju se stilovi unutar jedne pjesme, kao i akteri sa svojim imageima, plesom, tipom ponašanja. Tako je nekad obuhvatni pojam heavy metala prestao biti zadovoljavajućim zajedničkim nazivnikom za mnoge metalce, zbog glazbenog i stilskog oposebljenja pravaca poput speed i trash. Od klasičnog »heavy metalca« koji sluša Iron Maiden, nosi svijetlu Iruper jaknu bez rukava i pije pivo, do naglašenijeg »crnog« stiliziranja odjeće, glazbe Metallice, Slayera i sličnih, mnogi su prešli put koji ih više odvaja nego spaja. Ipak, i glazbeno i tematski, svjetovi hard-corea i speed/trash metala bili su razdvojeni dok se nije pojavio »crossover«, stvoren djelatnošću više različitih aktera i s dobrom dozom spontanosti, a simboliziran istoimenim albumom DRI (Dirty Rotten Imbecilles) spajajući obje tradicije. To je donijelo sreću mnogim akterima koji su unatoč sveopćem »mixu« držali do granica vlastitog stila, jer su dobili model po kojem, u glazbenom smislu, speed metalci mogu upotrebljavati razlomljenu hard-core strukturu riffa, a hard-coreovci mogu solirati na gitarama, dok se tematski i vrijednosno (ako malo simplificiramo) hard-coreovac ne mora definirati kao anarhistički ili ekološki borac za pravdu, a speed metalac ne mora biti muškarčina zagledana u zagrobni život. U procesu fragmentacije i miješanja u okvirima hard-core scene pojavio se i specifičan pravac - »straight-edge«, koji nastupa s radikalnim odbijanjem alkohola, pušenja, svih droga, mesa i seksizma. Već je sam hard-core kod nekih

bendova bio aktivistički odgovor na britanski »drunk punk«, a straight-edge je zapravo proširio mogućnosti otklona od alkohola i drugih droga, od prehrane na osnovu ubijanja životinja, od alko-nasilja i seksizma kao upornih pratilaca jednog dijela punk rituala.

U našim gradovima, u drugoj polovici osamdesetih, pojavili su se grafiti koji govore o spajanju do tada nespojivih simbola, uključujući i one koji potpadaju pod tradicionalnu političku podjelu na lijevo i desno. Anarhizam i križ u krugu, Torcida i Motus (zagrebački hard-core band izrazito antinacionalističke orijentacije) na istom zidu, istim sprejem. Dok darkeri i preostali hašomani, uz nenogometne metalce, punkere i slične, žive svoj više ili manje otpadnički život, za »novo otpadništvo« (kojem se i ovi prvi mogu priključiti, jer subkulturno polje može biti elastično) koje nastaje karakteristično je miješanje stilova, žestoki naboj glazbenih i nogometno-huliganskih posredovanja, korištenje svih sredstava provokacije.

Jedan od događaja iz 1983. je nagovijestio taj smjer. Na koncertu Azre (koju su obožavali veoma raznoliki akteri) u Splitu, uz čuđenje klasičnih rock aktera, pripadnici Torcide dolaze na koncert sa šalovima i zastavama Hajduka. Kako koncert odmiče, sve više oduševljenih penje se na pozornicu čemu se policija suprotstavlja. Torcida i drugi akteri skandiraju »Poljska, Poljska« i »Solidarnost«. Nakon učestalih pokušaja dolaska na pozornicu, skandiranja, paljenja baklji i dimnih kutija, Torcida inzistira na pjesmi o »Gdanjsku osamdesete« a policija prekida koncert nakon čega Johnny izlazi sam, i pjeva »Songs of Freedom« legendarnog raste, Boba Marleya.

Moralna panika: darkeri

Postojanje darkera starije je od moralne panike _kgjg se njima bavila. Riječ je o fragmentaciji rock-kulture, koju britanski novinari iz tog perioda zovu post-punkom, i o poznatom procesu prisvajanja »zvučnih entiteta« i »prerade« iskustva glazbe, teksta, gesti i ostalog u svakodnevnom životu i individualno/grupnom stilu. Bit procesa je ista kao i kod hard-coreovaca, speed metalaca, rockabillycara i drugih, a pojam »post-punk« nije baš primjeren. Činjenica je da Joy Division predstavljaju kult-band, i da su se oni nalazili redovito među ključnim »darkerskim« glazbenim preferencijama (a na njih se »post-punk« kao vremenski blizak ali duhovno različit smjer od »novog vala« i odnosi), no Joy Division su imali vrlo široku publiku, a drugi bandovi na popisu omeđivača darkerskog glazbenog prostora sugeriraju potrebu drugih pojmova. Suprotno mišljenju dijela samih darkera, koji su (posebno u doba moralne panike kada su se osjećali ugroženima) smatrali da je i sam pojam kao deskripcija subkulturnog stila zagrebački proizvod i konstrukcija, taj se pojam upotrebljavao i u drugim zemljama, primjerice u susjednoj Italiji. Točno je da pojam pokriva heterogenije pravce i ukazuje na labavije određene stilske granice. Najprimjerenije je koristiti oznaku »dark« uz oznaku »gothic«, jer »gothic« kao glazbeno usmjerenje donekle pokriva najčešće bandove i darkerska stilska opredjeljenja. »Goths« je izraz koji se u mnogim zemljama, a posebno u Americi i V. Britaniji, koristio u opisivanju grupa i životnih stilova veoma sličnih zagrebačkoj ili bilo kojoj urbanoj sceni sredine i druge polovice osamdesetih godina, lako su neki ključni bandovi stariji od uobličavanja stila u Hrvatskoj, i ključne pjesme (poput Bela

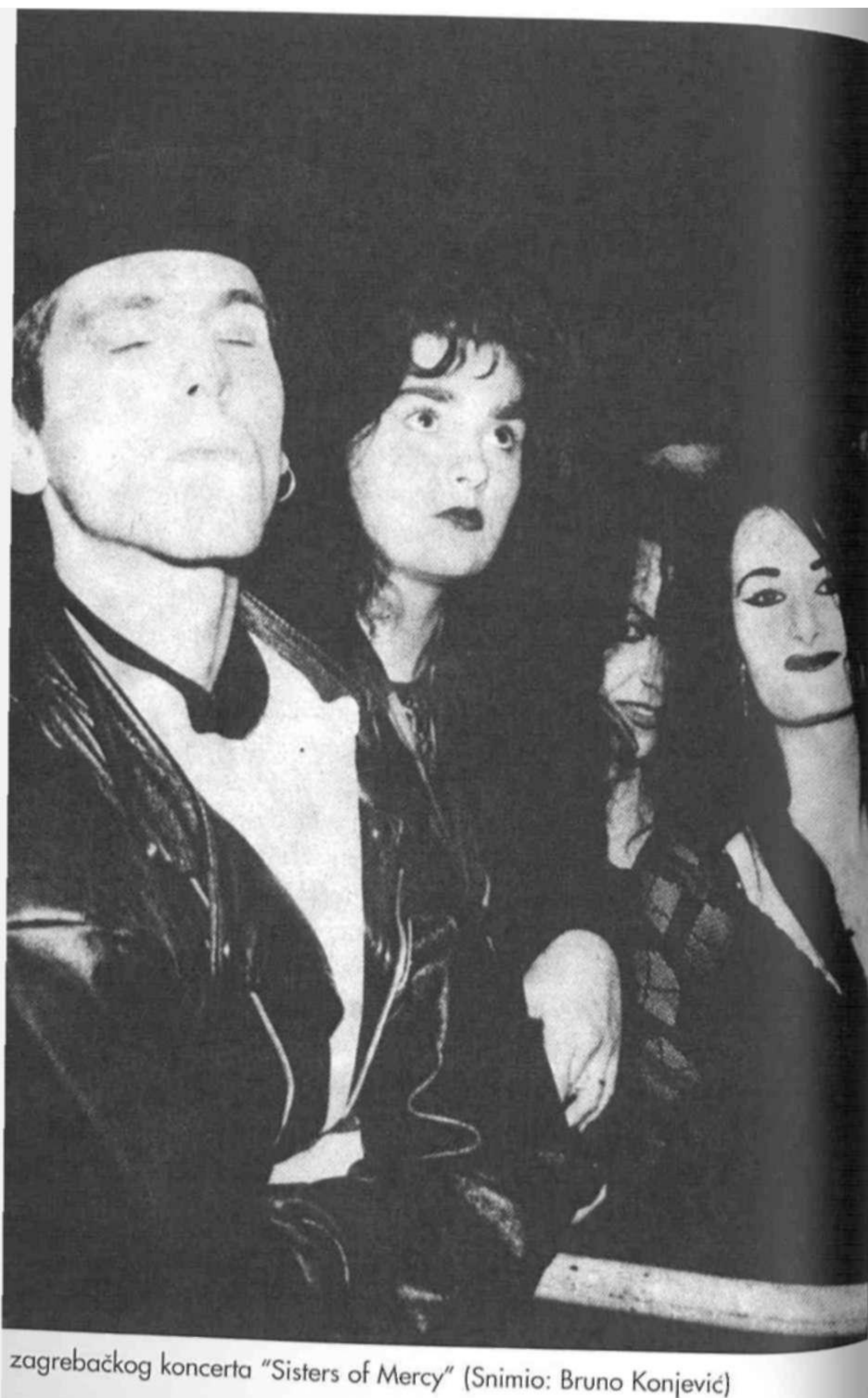
Lugosi's Death grupe Bauhaus), napisane još 1979., mladi u Hrvatskoj su nekoliko godina kasnije, kao i njihovi vršnjaci na Zapadu, preslušavali i preslušavajući spajali, ugođajem i tonom, doživljajima, različite bandove, poput Joy Division, Bauhaus, Siouxie Sioux, Sisters of Mercy, Mission,



Deset godina zagrebačkog dark/ghotic benda "Phantasmagoria"

The Cure, Killing Joke, The Smiths, The Cult, Laibach, Fields of Nephilim, Christian Death, Jesus and Mary Chain, Cabaret Voltaire i mnoge druge. Među ovim bandovima nalaze se prvenstveno senzibiliteti opisani kao tamniji pravac punka, revolt koji je okrenut prema unutra, spoj gothica i

hard rocka, industrial pravac, zanimanje za teme smrti, sudnjeg dana, transa, zagrobnog života, religije, depresije, izolacije, dakle raznoliki utjecaji i neka opća mjesta rock glazbe, koji su izvana najčešće bili doživljeni kao pesimizam, depresivnost, melankolija, ali i kao žestina, ritualnost, govor tjeskobe koji može šaptati a može i ozvučiti bušilicu. Neki od navedenih bendova ostali su mali i nepoznati, neki su bili uspješni na široj svjetskoj dark/gothic sceni, a neki su postali općim mjestima MTV pop kulture. U slučaju Laibacha (koji nije gothic band ali se često nalazio u »zajedničkom nazivniku« iako ga je samo dio aktera prihvaćao) riječ je o industrial-rock (početnom) glazbenom projektu koji je izazvao specifičnu moralnu paniku prikazivanjem totalitarizma »uživo« u našim krajevima. I ovdje kao i drugdje na subkulturnoj sceni možemo naći tvrđu i mekšu struju, u ovom slučaju oporiji izraz, primjerice izolacije, kao i komercijalnim, popularnijim načinom izraženu tragiku života ili ljubavi. Raznoliki bandovi i pripadni zvukovi, teme, stvorili su zajednički nazivnik »tamnih tonova«, introvertiranosti, negdje protesta izraženog u grču, negdje slika kula i šišmiša, a prema van zajednička je bila crna boja, srebro, križevi, pentagrami, puder na licu, i teška crna šminka koja pridonosi »vampirskom« izgledu. No, istovremeno su neki bendovi pripadali i široj pop kulturi, koja je bila i visokotiražna, komercijalna, obuhvaćajući puno širi krug publike od najšireg zamislivog darkerskog ili gothic zajedničkog nazivnika. Također, dio sudionika darkerske scene sudjelovao je u plesnim ritualima posvećenja zvukova (iz sklopa otpora i protesta tamnijim tonovima protiv svjetski proklamirane sreće i potrošačkog optimizma) a da istovremeno nije nikad sudjelovao u prizivanjima duhova ili nekim sličnim kućnim eksperimentima sa okultnim praksama. Postoje mladi koji su privučeni sanjaricama, numerologijom, okultizmom i magijom, a da nisu nikad povezali taj svoj interes s nekim pravcem u rock glazbi, ili izrazili svoja unutarnja gibanja vanjskim obilježjima poput odjeće, nakita, frizure, kao što su postojali i »darkeri« (odnosno ljubitelji određenih zvukova, gesti, plesa ili imagea općenito) koji odudaraju u svojim središnjim preokupacijama od ideal-tipskog drakule stvorenog dobrim dijelom izvana, ali i unutar autentične scene koja svoj stil posreduje dark/gothic glazbom. Kao što je nekim štemerima osamdesetih dobro došlo stilsko profiliranje i urbanizacija nastajućeg nogometnog huligana kao subkulturnog lika, tako su sada profitirali i oni kojima je zajednički nazivnik dark/gothic scene omogućio širenje i specifično profiliranje vlastitih (okultnih, magijskih ili sličnih) interesa stvorenih često prije ili mimo nastajanja subkulturnog stila. S obzirom na raznolikost, ali i brojnost aktera, uz tipične »kreativne jezgre« koje osiguravaju prostor i oblike artikulacije stila, te bliže i dalje sljedbenike, s više ili manje informacija i njihove glazbene »osobne povijesti«, možemo zaključiti da je darkerski stil uključivao raznolike aktere, povezane nekad samo izgledom, a nekad čvršćim, na zajedničkoj glazbi i raspoloženjima zasnovanim oblicima efektivnih zajednica i saveza. Jedan od mnogih subkulturnih stilova osamdesetih godina, s dovoljno labavim i dovoljno prepoznatljivim zajedničkim nazivnikom da omogućuje individualističke intervencije i zajednička obilježja onome kome je do njih stalo. U klubovima poput Jabuke (gdje je prvi put skovan izraz »dark-dance«), Lapidarija, Kseta, kao i po stanovima, mladi ljudi su se okupljali, plesali, razmjenjivali ploče, kazete, informacije i sami oblikovali svoju scenu i tipove druženja. S obzirom na poznavanje razvoja sličnih scena, možemo pretpostaviti da bi se unutar-stilske podvrste i donekle zasebni senzibiliteti naglašenije fragmentirali, da bi razvoj same glazbe stvorio nove kombinacije i da bi neke nove generacije prihvatile već odbačene (jezikom aktera »isfu-


zagrebačkog koncerta "Sisters of Mercy" (Snimio: Bruno Konjević)

rane«) bandove i stilska obilježja dajući im neki novi život prije eksplozije rapa, techna i niza novih zvukova devedesetih. No, do »prirodnog« razvoja naše lokalne nije došlo (osim ako u skladu sa Cohenovim upozorenjima s pravom ne očekujemo moralnu paniku u vezi većine subkulturnih stilova) jer je moralnom panikom prekinut razvoj jedne šire scene, a poslije nastavljen uz nužne mistifikacije.

Moralnoj panici oko darkera prethode tekstovi Marijana Grakalića, koji su se općenito bavili sotonizmom, kao i mnogim drugim okultnim tehnikama, istočnjačkim religijama, yogom i duhovnim praksama. Ti su tekstovi izlazili u Danasu i izazvali polemike zbog negativnog stava prema mnogim duhovnim zajednicama, a citirat će se u doba panike, uključujući i nove tekstove istog autora o samim darkerima.

Prvi tekst o darkerima, koji je objavljen u Poletu 25. 12. 1987. nije bio odmah preuzet od velikih i etabliranijih medija, iako je to period u kojem već kreću glasine u roditeljskoj kulturi i oblikuju se neformalni stavovi svih onih koji su sa subkulturnim stilom, ili naprosto prisutnošću jednog uočljivog imagea među mladima, bili upoznati i koji će na različite načine dočekati skoru javnu provalu »spoznaja« o darkerima. U tom prvom tekstu, pisanom tipičnim senzacionalističkim stilom od kojega omladinske novine nisu imune, već u »leadu« najavljuje da, iako se »njihovo postojanje negira obrazloženjem da u komitetima za »ONO I DSZ«, miliciju i društveno političke organizacije službeno ne postoje, u Zagrebu egzistiraju grupe mladih koje sebe nazivaju darkerima, furaju se na mračnjaštvo, satanizam, ljubav prema krvi i oblače se u crno.« (Perić, 1987.) Iz »ankete« među mladima izvlači se zaključak o smrti kao novom životu za darkere i, da nije cjelokupnog tona, pomislili bismo da se radi o subverziji diskursa, navođenjem izdvojenih rečenica (»izjava«) mladih poput »Hrvoje

(16): Volim krv. Ukusna je«. No, nije riječ o ironiji, nego o početnom materijalu onog tipa moralnog poduzetništva koji će inkvizicijski zamah dobiti ubrzo. U »Oku« od 25. 2. 1988., objavljen je separat, dvije stranice teme »dark ili omladina u tami« gdje se rasvjetljuje sotonistički diskurs i pružaju izvještaji iz »improviziranog modernog pakla«, zapravo zagrebačkih omladinskih klubova. Započinje period lančane reakcije i medijske »kotrljajuće grude snijega«, poput uzbune u Cohenovoj analogiji sa upozorenjima na nadolazeću nesreću. Dnevni i tjedni listovi, radio i televizija, ne samo iz Hrvatske nego iz cijele bivše Jugoslavije, zgrabili su temu i paniku u roditeljskoj kulturi doveli do histerije. »Ubija li miris crne ruže« pitali su naslovi, i većinom ponavljali sličnu priču o navodnom postojanju sekte »crna ruža« koja djeluje među darkerima, o petnaestak darkerskih samoubojstava, o 1000 do 1 500 darkera u Zagrebu, o kultu smrti, samoubojstva, sotonizma među darkerima, a te su vijesti bile potkrijepljene riječima Vere Jurjević, majke petnaestogodišnje Ive koja se ubila, što su mnogi prenosili (Vjesnik, Arena, radioemisije). Taj iskaz je detaljnije smjestio priču u Dugo Selo, gdje je obitelj Jurjević živjela, i potresnim majčinim svjedočanstvom zapravo stvorio scenario koji su drugi nadopunjavali, ali mu je kostur u lošem društvu, kafiću Garuda, knjigama poput Stepskog vuka ili Slike Doriana Graya, darkerima i pretpostavljenim utjecajem takvog društva na Ivino samoubojstvo. Drugi mediji su nastavljali priču spekulacijama o načinima na koji darkeri odlučuju »tko je sljedeći« donosili popise bandova, nabrajali autore poput Baudelairea ili Poea, uz Bacha i Wagnera, u svom ocrtavanju darkerske scene koja je poprimila oblik masovnog suicidalnog pokreta. Zagreb su tih dana pohodile novinarske ekipe iz drugih republika, tražeći po grobljima darkere i vijesti o samoubojstvima. Panika u roditeljskoj kulturi je bila velika,

zabilježen je niz slučajeva zabrane izlaska, čak i u školu ako se znalo da u razredu »ima darkera«. Ukinute su glazbene slušaonice i klupske večeri sa dark i gothic glazbom. U gradu je vladalo stanje poput udžbeničkih opisa mobilizacije pred nesreću. Kod dijela štemerskih aktera automatski je bilo potaknuto spasonosno rješenje problema - prebijanje darkera. Došlo je do lova na mlade ljude u crnom, od primjera novinarskog nuđenja novaca za fotografiranje na groblju, do puno bolnijeg štemerskog prepada, koji je obično pitao »tko ti je umro, punk?« prije udarca. Kada je jedan razred zagrebačke srednje škole reagirao na oglasnu knjigu koja je zabranjivala crnu odjeću tako da je sljedeći dan svatko došao sa bar jednim dijelom odjeće crne boje, direktor »odgojno obrazovne ustanove« je u pomoć pozvao policiju! Roditelji su se javljali u kontakt emisije, tražili informacije, jer glasine su upućivale (a djelomično su svi zapazili crnu boju na tisućama mladih u tom periodu) na velike brojke koje darkere i njihove prijatelje, kao tempiranu suicidalnu, okultnu i sotonističku bombu smještaju među »sve nas«, od doma do škole, tramvaja, kafića, ili bilo kojeg drugog prostora u gradu. U potragu za informacijama uključene su i institucije sistema poput »delegatskog pitanja« na sjednici konferencije »SSRNH« gdje su se svi slagali oko procjene »javnost je uznemirena«. Ovako visoki intenzitet panike nije mogao dugo trajati, iako će se medijski priča o darkerima još dugo vući. Histerija je bila destruktivna, priključenje štemera omogućilo je fizičku eskalaciju, a društvo nije bilo toliko zatvoreno da ne bi omogućilo intelektualcima svojevrstan protest, ili drukčiji govor o problemu subkulture mladih. Presudnu ulogu u smirivanju situacije odigrala je policija, javnim tiskovnim konferencijama na kojima su dati podaci o svim samoubojstvima, gdje je odbačeno postojanje crne ruže i mladih darkera - samoubojica. Potvrdila su se stara Beckerova razlikovanja

moralnih poduzetnika i provoditelja pravila. U ovoj situaciji, provoditelj pravila je odigrao ulogu smirujućeg aktera. Sve bitne karakteristike (uz nešto drukčiji redoslijed, intenzitet i nepostojanje sudskih »ceremonija degradacije«) mobilizacije roditeljske kulture i medijskog stvaranja moralne panike, koje poznajemo iz britanskog konteksta, ponovile su se u našem primjeru. Iskrivljivanja i preuveličavanja, senzitizacija i eskploatacija, širenje mreže (u koju su čak upali i pripadnici Hare Krishna zajednice, zbog imena svoje izdavačke kuće koje se poklopilo s imenom kafića u Dugom Selu!?) uz onaj tipični proces koji Cohen zove simbolizacijom i koji se zamjenom pojma mod ili rocker sa »darker« nimalo ne mijenja. Prvo je pojam darkera doveden u vezu sa samoubojstvima (devijantni status), zatim su odjeća, nakit i druga obilježja počela simbolizirati darkere, tako da je na kraju crna boja (i image) postala simbolom devijantnog statusa.

Nakon smirivanja moralne panike posljedice su se još dugo osjećale, na ulicama je bilo manje mladih obučenih u crno, dio nositelja stila se povukao, a dio je bio osnažen i inspiriran medijskom kampanjom, tako da su se tek nakon kampanje pojavili grafiti poput »dark lives« sa dobro naučenim gradivom - križem okrenutim naopako i tri šestice. Ogromna većina mladih koja je činila scenu darkerskih, gothic, i srodnih senzibiliteta u najširem krugu od »kreativne jezgre« do povremenih sljedbenika, nije nikad saznala što su uopće zajedničko sa samoubojstvima i »crnom ružom« ikad imali.

Rockabilly: vječni James Dean?

Opća fragmentacija stilova vezanih uz glazbu i posredovanih glazbom, u drugoj polovici osamdesetih uključuje i »revival« ranog rock'n'rolla, putem »rockabillv« glazbe. Kao što je punkerska energija dobila odgovor u novom valu heavy metala, tako je ta ista energija dobila još jednu repliku, od Stray Catsa. U Zagrebu postoji više generacija rockabillycara, a taj stil je bio prepoznat i od drugih aktera na subkulturnoj sceni. Kao i u mnogim sličnim slučajevima kada je riječ o prihvaćanju i razvoju nekog subkulturnog stila, i ovdje možemo naći period »početka« u kojem prevladava zajednički nazivnik (poput »rockabillv«) i unutar kojega razlike pridonose segmentaciji, da bi nakon određenog vremenskog perioda (u ovom slučaju od oko dvije godine) diferencijacija i stvaranje pod-stilova ukazivalo više na fragmentaciju nego segmentaciju. Rockabilly stil je zanimljiv sociologiji subkulture u Hrvatskoj jer predstavlja prilično »čist« slučaj intervencije u svakodnevni život, bez onih posredovanja koja na različite načine (kao kod metalaca, punkera ili darkera) uključuju minimalno naznačavanje odnosa s dominantnom kulturom, gdje se u elementima simboličkog sustava može nešto o tom odnosu i odčitati. lako je James Dean »buntovnik« (u periodu u kojem je njegova generacija u Hrvatskoj osamdesetih zapravo roditeljska), iz imagea rockabillycara malo je tko iščitavao raznoliki spektar osjećaja i orijentacija vezanih uz većinu drugih subkulturnih stilova na sceni. Primjerice: sukob, prezir, odbijanje, ravnodušnost, radikalna različitost pojavnosti, odstupanje od tradicionalnih obrazaca spolnih uloga, stvarna i ritualizirana agresivnost, sve to može biti prisutno unutar mijenjajućih ali prepoznatljivih okvira ne-

čijeg stila, bilo kao konstitutivni dio imagea ili njegov privjesak, bilo kao promišljena intervencija ili »slučajna« poputbina koju je netko dobio na putu usvajanja i preuređenja stilskih elemenata, no takav niz mogućih interpretacija teže se iščitavao iz pojave rockabillycarskog identiteta na domaćoj subkulturnoj sceni. Nije problem dešifrirati ona opća mjesta rock-kulture čijim se »izvornim vrijednostima« rockabilly vraća, nego je značajno postaviti pitanje o posljedicama re-invencije jedne tradicije koja je u doba Elvisa Presleyja djelovala kao suprotna onom tipu tradicionalizma koji, bez obzira na puritanska određenja tadašnje američke kulture, možemo naći i u našim krajevima. Ako je svojevrsna »invencija tradicije« (Hobsbawn) obilježila nastanak rock-kulture (i unutar nje posebnih sklopova među koje spada i »plemenska umjetnost ukrašavanja rockerskih kožnih jakni« (Nuttall, 1968.) i ako je tijekom dvadesetak godina ta kultura prilično utjecala na vlastitu prisutnost unutar »main streama« ili dijelova dominantne kulture, onda je potrebno njenu re-invenciju sagledati u konkretnom kontekstu, u Hrvatskoj osamdesetih.

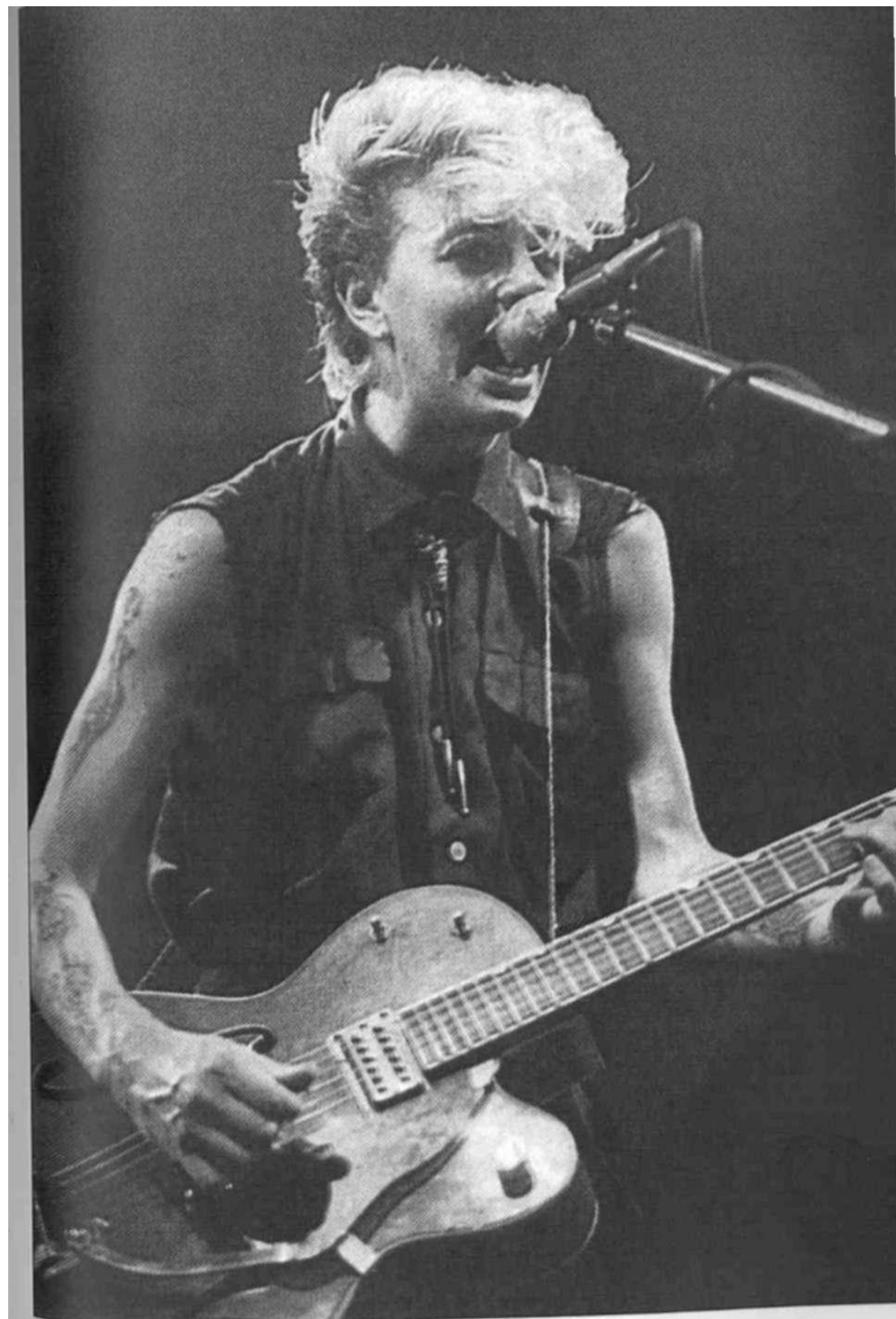
Rock'n'roll večer, u kojoj se rockabilly zvukom (između ostalog) evociraju slike Jamesa Deana, Elvisa Presleyja i drugih »sa samog početka«, i istim tim zvukom (kod, recimo, Stray Catsa) oživljavaju u osamdesetim godinama, usvajajući određenu dinamičnost nastalu širenjem rocka kroz područja »punkoidnih« i sličnih izraza, nije mogla biti samo »obična« večer, nego je za krug prvih primalaca i stvaralaca stila imala status Početka. Sudjelovanje u »samom početku«, osjećaj stvaranja scene i samopostavljanja i samopromoviranja sebe kao novog aktera na sceni, to je ono što karakterizira mnoge subkulturne stilove i što možemo pratiti u različitim vremenskim razdobljima. Ponekad se, kao u slučaju punka devedesetih, takav proces pokrene i bez nove zvučne hibridizacije koja reaktualizira »originalni«

zvuk, pa akter koji predstavlja četvrtu ili petu generaciju punkera može igrati ulogu Početka, s većim ili manjim uporištem u široj, međunarodnoj sceni glazbenih stilova i sceni neformalnih grupa mladih koji te stilove primaju, upotrebljavaju, prerađuju i nanovo stvaraju u svom svakodnevnom životu. Tako su i akteri »prvih« »rock'n'roll« tuluma (zapravo rockabilly, neorockerskog, revivalističkog usmjerenja) u »Komi«, »Lapu«, »Đuri«, i »Kulušiću« imali osjećaj stvaranja scene, i to je s obzirom na tadašnju širu scenu u Zagrebu bilo sasvim opravdano; zaokruženog stila rockabillycara nije bilo, i snažan vizualni identitet koji su prvi akteri stvorili bio je u tom trenutku potpuno nov, ma koliko je prizivanje starih heroja rock'n'rolla moglo biti poznato i blisko dijelu roditelja novouspostavljenog aktera. Premda je nemoguće zamisliti stvaranje rockabilly scene bez rockabilly zvuka, za mnoge adolescente koji su se tada priključivali, veliku ulogu odigrali su drugi dijelovi izgradnje stila, prvenstveno odijevanje i image uopće, kao i percepcija središnjih preokupacija koje se izražavaju ponašanjem. Naravno, uz »prvu informaciju«, dakle recepciju zvuka, pojavu specifičnog imagea, organizaciju »tematskih glazbenih večeri (rockabilly tuluma) i kasniji nastanak domaćih bandova, važnu ulogu su odigrali i nešto odrasliji akteri koji su imali pristup »infrastrukturi« i koji su stvarali medijske slike, te djelovali menađerski i organizacijski. Ipak, u prvom planu su bili mladi nositelji stila, čiji se broj nakon svakog većeg partyja ili koncerta povećavao. Kao i u mnogim sličnim slučajevima, postojalo je jezgro organizatora i prve vjerne publike, te niz manjih neformalnih grupa i pojedinaca, iz različitih kvartova i s različitih scena, što znači i s različitim prethodnim ili paralelnim subkulturnim identitetima, koji su se i sami priključili stvaranju rockabillycarske scene. Kako sami akteri pričaju, i za. led je bio veoma bitan. Klasični image Jamesa Deana, Presleyja

i prvih rockera, bio je obogaćen novim elementima, a postizanje što kompletnijeg imagea bio je dobrovoljno izabrani zadatak (zbog opće krize u zemlji i prilično težak mnogima) većine tadašnjih rockabillycara. Elementi vizualnog identiteta su sljedeći:

- cipele; jedan od važnijih »detalja«, visokog »simboličkog kapitala«, odnosi se na cipele »creepersice«. »Morao si imati creepers/ce«, naglašava jedan od tadašnjih rockabillyija. To su cipele s debelim ravnim džonom, a mogle su biti i više špicaste i zaobljenije, one su privlačile pažnju oblikom i bojom, moglo se naći raznih kombinacija; jednobojne ljubičaste, crno bijele, plavo-žute, prošarane, s umetnutim krznom itd.
- čarape; jarkih i neuobičajenih boja, tirkizne, ljubičaste, ružičaste;
- hlače; ideal su bile traperice, po mogućnosti Levisov poznati 501 model;
- majice s nekim motivom iz široko shvaćene (rani) rock ikonografije, od stripa do banda ili grada. (Među gradovima London je bio najcjenjeniji);
- jakna; za dio aktera najpoželjnija je bila kožna, mada su baseball jakne imale istu težinu, kao i »heringtonke«. Jedan manji broj ljudi na sceni (tediji) nosio je duže sakoe, poput kaputića, sa zatamnjenim kragnama;
- marama; po mogućnosti crvena s bijelim šarama ali bilo je i drugih boja;
- »v/estern« kravate, s dvije špagice i brošem koji ih spaja, kao i metalni okviri za vrh kragne na košulji;
- frizura; oponašanje nekoliko varijanti »klasičnih« rock'n'roll frizura, popularna »kokotica«.

Sav trud, sve nastojanje oko navedenih stilskih obilježja i svi ostali oblici druženja, rituala i stvaranja scene, odvijaju se u kontekstu društva čiju duboku krizu priznaju i službeni ideolozi samoupravnog socijalizma. To je vrijeme



"Stray cats" - ključni rockabilly band

(bez obzira na godinu ili dvije razlike kada se u »rockabilly škvadre« uključuju pojedinci s kojima su vođeni dodatni razgovori za potrebe ovog rada) kada grafit »živimo u mraku« (napisan na zgradi tadašnjeg Elektrotehničkog fakulteta, danas FER-a) treba shvatiti (i) doslovno, jer nastaje u vrijeme redukcija električne energije, uvođenja depozita na odlaske u inozemstvo, u vrijeme u kojem je ekonomsku krizu pratilo daljnje inzistiranje na ideologiji samoupravnog socijalizma i jednopartijskog monopola. Ako promotrimo elemente bitne za image rockabilly stila, uočit ćemo da je većinu odjeće i obuće bilo nemoguće pronaći u domaćim dućanima, i da su se cipele, jakne i ostale stvari morale nabavljati u inozemstvu. To bi moglo nekoga navesti na pomisao da su se rockabilly akteri regrutirali iz viših slojeva društva, da je njihova stilska pripadnost određena u dobroj mjeri socijalnim statusom roditelja. Roditeljski dom, i to ne samo u svojim ekonomskim dimenzijama i nekad doslovno presudnom količinom novca s kojim neko domaćinstvo raspolaže, nego i sa svim ostalim sferama utjecaja, kućne atmosfere i tipa odgoja, uvijek igra neku ulogu u procesu subkulturalizacije adolescenta i u procesu socijalizacije općenito. Međutim, zaključiti na osnovi specifične (ne)dostižnosti materijalnih predmeta rockabilly stila o socijalnom statusu njihovih roditelja i definirati ga »višim« bilo bi pogrešno. Poznavajući dio scene i škvadri koje su je činile, možemo sagledati dva bitna aspekta života rockabilly grupa koja utječu na procjenu utjecaja materijalnog statusa obitelji na pripadnost tom stilu. To je, s jedne strane, roditeljski dom čiji sam socijalni položaj procjenjivao na osnovu poznavanja dijela ljudi sa scene i razgovora s njima, a s druge strane sama scena i na njoj prisutna prihvaćanja ili neprihvaćanja varijacija u imageu i eventualno sugeriranih poruka o nečijem socijalnom statusu. U vezi sa socijalnim statusom roditelja, odmah nam se nameće či-

njenica heterogenosti; među pripadnicima prvih aktera rockabilly scene, u doba dok njihov broj nije prelazio dvije stotine, nalazimo i one koji dolaze iz nižih, radničkih obitelji, kao i onih kojima roditelji pripadaju višem socioekonomskom stratumu. Ne bi bilo uputno posegnuti za rastezljivim pojmom srednje klase, iako nesumnjivo dio aktera dolazi upravo iz tog sloja, jer bi time zamaglili dinamiku između evidentnih i značajnih materijalnih razlika unutar jedne subkulturne grupe. Bitno je uočiti kako je na istoj sceni nastalo nekoliko tipova identiteta koji su, uz ostale, bili determinirani i ekonomskim kriterijima. Tako je netko imao dovoljno novaca za sve tri priznate jakne, pa je mogao u školu ići u baseball jakni, na koncert u kožnoj, a heringtonku obući za susret u kafiću ili na nekom sličnom okupljalištu, dok je netko drugi bio sretan s jednom od navedenih jakni, izborivši na teži način od roditeljskog poklona ovaj gotoovo selekcijski prag identiteta i dokazivanja stilske grupne pripadnosti. Visoki status na sceni mogao je tako ovisiti o kupovnoj moći nečijih roditelja (jer oni koji su ulagali u izgled i stilska obilježja nisu bili kritizirani nego cijenjeni), ali to nije bio jedini tip identiteta, jer za visoki status u dimenziji buntovništva i liderske pozicije u grupama nije bilo dovoljno imati skupu i profiliranu odjeću, tu su se tražile neke druge kvalitete. Na toj strani (koju američki sociolozi pedesetih i britanski sedamdesetih smještaju u niže klase) obnovljeno je »tjelesno« dokazivanje koje najčešće ne ide do »štemerskih« dokazivanja, ali uključuje temperament i buntovnički image kojeg se rockabilly stil ne može odreći, pa se u »tjelesnoj« dimenziji sreću klasični aspekti »kvartovskih« škvadri, gdje unutar druženja i pojave škvadri na zajedničkoj sceni do izražaja dolaze »čvršće« osobine i nastup koji osigurava liderske pozicije, a to se ne kupuje novcem. Zbog dimenzije »dečka sa ulice« »iz kvarta«, (iako svaka škvadra uopće ne mora biti teritorijalno zasnovana)

i potrebe postizanja specifične karizme, buntovničkog i žestokog imagea, stvorena je određena ravnoteža statusu do kojeg se na sceni dolazi kupovnom moći. Pošto je na rockabilly sceni u prvoj fazi bilo naglašeno postojanje škvadri, svojevrsna ravnoteža o kojoj je riječ svjedočila je o raspodjeli utjecaja, u kojoj, primjerice, novac daje nekome veću mogućnost izražavanja i stjecanja ugleda, ali i onima iz nižih slojeva omogućuje tradicionalno dokazivanje i stjecanje ugleda na planu liderstva zasnovanog na čvršćim, buntovnijim, »muškim« principima škvadri u kojima »prefini« dečko ne može voditi glavnu riječ. Ovo su stvarni primjeri, ali izabrani namjerno zbog zaoštravanja pitanja o socioekonomskom položaju roditelja koji mnogi autori smatraju snažnom determinacijom tipa adolescentske subkulturalizacije, jer razumljivo je da su na sceni postojali mnogi »prijelazi« i da konkretni akteri nisu uvijek slijedili »čiste tipove«. No, takvi osnovni tipovi jesu postojali, a kad se scena proširila sa dvije stotine na dvije tisuće ljudi, onda su se određene grupe imale veću mogućnost profilirati i po obilježjima razlike »finih, pristojnih, bogatih« i »žestokih dečki iz kvarta« s još više međutipova i »prijelaza«.

Sami akteri ukazuju na svojevrstan »svijet dovitljivosti« koji je nastao na osnovu nepostojanja uvjeta za nabavu mnogih predmeta potrebnih u obilježavanju stilske pripadnosti. Zanimljiv primjer unutar tog »svijeta dovitljivosti« predstavlja frizura i načini rada na vlastitoj frizuri, upadljivom i bitnom elementu rockabilly stila. Riječima samih aktera: »Čuj, gel ti nije bio dovoljan. To i ne spominješ, samo učvrstiš kosu, ali trebao ti je briljantin, to se tražilo. Teško ga se moglo naći, onaj tko ti je dao informaciju gdje ga možeš nać, puno ti je pomogao, cijenio si čovjeka. Postojala je jedna apoteka, u centru, gdje si ga povremeno mogao kupiti, to je bilo super. A kad nisi... svatko je stvarao svoju malu radionicu, ne bi vjerovao što se sve



Marlon Brando u filmu "Divljak"

koristilo; nivea krema, sve druge isto, pjena za brijanje, znalo je pasti i par kapi ulja... mamin lak za kosu je isto šljakao ponekad.« »Ma, bilo je ono, uletiš u kupaonicu i zmiksaš sve što ti se nađe pri ruci... za onoga tko je htio baš veću kokoticu, koristila se i voda sa šećerom«.

Iz nekih drugih primjera vidimo kako akteri, unutar tadašnjeg konteksta socijalizma i ponude robe (a uz predmete potrošnje također vezane »situacije rangiranja« i procjene »razina ukusa« određenih društvenih grupa) preuzimaju, iz onih dućana koji su bili simboli masovnosti i »niske« razine ukusa, pojedine predmete (poput čarapa) i pridružuju ih svom razrađenom imageu. »Kužiš, ti nisi mogao naći takve stvari u dućanima, posebno ne u onim, kao boljim. Ja sam jedne čarape našao u »Unikonzumu«, kužiš, tamo gdje ih nitko ne bi tražio, di kupuju oni zadnji, ono, kužiš, ko kupuje nešto za obuć' u Unikonzumu, bile su skroz kričave i uklopile su se odlično.«

Unutar nastojanja oko što kompletnijeg izgleda (koji se kretao u navedenim koordinatama, što ipak uključuje varijacije u elementima i omogućuje stvaranje različitih kombinacija za individualno izražavanje) moguće je naći i primjere koji svjedoče o dozi humora i toleranciji prema eksperimentima, poput nošenja pionirske, crvene marame. To je tipičan primjer, poput mnogih sličnih koje je interpretirala britanska sociologija subkulture mladih, preuzimanja određenog predmeta iz jednog konteksta i značenja, koje je s njim povezano, i promjene značenja, u ovom slučaju pionirske marame u rockabilly maramu, gdje prepoznavanje marame i kao pionirske zapravo dodaje na vrijednosti i prepoznavanju samog čina preuzimanja i preoblikovanja. Eksperimentiranje s elementima imagea jedan je od pokazatelja otvorenosti i zatvorenosti različitih subkulturnih grupa. Neke grupe (škvadre) njeguju čvršće granice imagea i u svakoj pojedinoj situaciji može se promatrati kako se

granica tolerancije pomiče i govori o samom stilu o kojem je riječ. Rockabilly je upravo zbog određene zaokruženosti i profil i ran osti bio privlačan dijelu adolescenata, kao što je labaviji okvir privlačan drugima. To što je crvena pionirska marama mogla funkcionirati kao priznati dio izražavanja stila, ne znači da neki drugi predmet, van stilskih koordinata, ne bi izazvao čuđenje, odbijanje, negodovanje ili podsmijeh, posebno u prvoj fazi, kada postoji nastojanje ka svojevrsnoj konsolidaciji stila.

Prosječna dob aktera u prvoj fazi kretala se od 16 i 17 godina, uz primjetnu generaciju od 20 i 21 godinu, no srednja škola i ovdje ostaje osnova s koje na scenu stiže većina aktera. S obzirom na postojanje »tvrđeg« i »mekšeg« dijela aktera koji čine rockabilly scenu (kao i većinu drugih), ovdje je potrebno razmotriti kako »tvrđi« dio usvaja elemente stila, u početnoj fazi, izgrađujući specifičan vrijednosni sustav na terenu »muškosti« i dokazivanja, lako je glazba i ovdje bila presudna, omogućujući prva okupljanja oko rockabilly stila, za jedan dio aktera možemo ustvrditi da su, s jedne strane vanjski izgled i profilirani image, a s druge držanje, vrednote i način ponašanja, bili jednako važni kao i glazba, ako ne i važniji u procesu priključenja i vlastitog doprinosa nastajućoj sceni. Razgovarajući s predstavnicima onog dijela koji je veći naglasak stavljao na grupnu povezanost i koji nije sudjelovao toliko u organizaciji, puštanju glazbe i koncertnim aktivnostima, možemo čak uspostaviti redoslijed po kojem je netko bio privučen atraktivnim izgledom, zatim »središnjim preokupacijama«, koje u ovakvim slučajevima akter zapravo doživljava kao implikacije imagea u svakodnevnom životu, pa tek onda glazbom. Glazba se tako »podrazumijevala«[27], a ono što

[27] Ovdje je riječ o onom dijelu rockabilly aktera koji nije neposredno sudjelovao u glazbenom utemeljenju scene. Stav o »podrazumijevajućoj« glazbi ne umanjuje njenu važnost, ali naglašava druge dimenzije,

je privlačilo sceni bio je image i držanje. Osobito je zanimljiva interpretacija samih aktera, koji govore o specifičnom »kodeksu časti«, što nije nimalo slučajno, kako s obzirom na naslijede koje rockabilly obnavlja i koje posreduje niz filmova s mogućnošću snažnog utjecaja, tako i s obzirom na svakodnevni život škvadre i situacije u kvartu, na koncertu, plesu, u kafiću itd. »Ferka« - to je bio značajan termin, koji objašnjava poimanje časti i pristupa mogućem sukobu. »Jedan na jedan«, to je osnovni sadržaj pojma »ferka« (od engleske riječi »fair«) i on nam ukazuje na obnavljanje nekih »staroštemerskih« principa. Međutim, intervjuirani akteri odbijaju usporedbu sa štemerima, naglašavajući neagresivnost, nezainteresiranost za stvaranje frke (»tučnjave«) kao oblika zabave. »Ne smiješ ustuknuti, to je dosta važno, pa makar dobio batine. Dobiti batine od jačeg nije sramota, ali ne smiješ ustuknuti, povući se.« Ovakvi stavovi izraz su jednog pristupa mnogim potencijalnim situacijama u kojima sukob može eskalirati u tučnjavu, u kojoj »obraz«, »čast« pripadnika škvadre ne smije biti prokockana, ali iskazuju i »pasivniju« dimenziju u kojoj je jasno da rockabilly škvadra (o kojoj je riječ, a na osnovi spoznaja o sceni možemo zaključiti da nije bila usamljena u takvom ponašanju) neće izazivati, tražiti frku i prva započinjati sukobe. Kolektivni identitet, čijem specifičnom osnaženju kumuje činjenica svijesti aktera o vlastitom izgledu, do izražaja je dolazio u situacijama koje uopće nisu spojene sa simboličkim ili stvarnim nasiljem; od koncerta ili glazbene slušaonice do zajedničkog odlaska u kino. »Zajednički odlazak u kino« nije tako banalna stvar kao što zvuči, dovoljno je zamisliti dvadesetak ili još više ljudi u

a može sugerirati i činjenicu šireg presjeka skupa s naslijeđem rock kulture uopće, gdje bandovi poput Clasha, sinonimi za punkerske ili neke treće subkulturne stilove, također mogu funkcionirati i unutar rockabilly svijeta, posebno s pjesmama poput »brand new cadillac«.

»punoj opremi«, dakle dvadesetak »kokotica«, jakni, creepersica, na jednom mjestu, u grupi, pa nam može biti razumljivo ushićenje koje su akteri dijelili (i kojeg se mnogi sa sličnim ushitom sjete i danas, desetak godina nakon opisanih događaja) prilikom grupne šetnje do kinoteke, što više govori o ritualu, identifikaciji, autopercepciji, grupnoj prezentaciji i osnaživanju nego o pukom »odlasku u kino«.

Muški dio rockabillycara bio je u većini, na svakog desetog dolazila bi po jedna djevojka. (Ovdje je riječ o grupama koje se druže češće i imaju čvršću strukturu od šireg kruga poznanika i povremenih susreta u nekom klubu. Na mnogim mjestima, u poznatim klubovima gdje se mogla čuti rockabilly glazba, muškarci nisu bili toliko brojčano zastupljeniji, ali je jedan dio djevojaka bio, vlastitim odabirom, pomalo »izvan«, što se vidi i iz izjava poput ove: »Nisam ti ja rockabilly, ali volim doći povremeno na njihovu večer isplesati se«.)

U specifičnom miješanju modela »finih i pristojnih, s novcem koji omogućuje stilsko izražavanje« i »žešćih, ponosnih, James Deanovskih škvadri osamdesetih«, a na osnovi glazbe, imagea i interakcije unutar grupa i među grupama na koncertima i okupljalištima, završava prva faza u kojoj je stvorena zajednička »rockabilly scena«. Pred kraj osamdesetih scena se proširila, obuhvaćajući par tisuća mladih samo u Zagrebu. Osim splitskih »Đavola« koji nisu nimalo tipičan rockabilly band, ali od 1984. na različite načine unutar područja glazbe i odijevanja zagovaraju revival pedesetih i šezdesetih godina, specifičnom »povratku korijenima« i sve široj rockabilly sceni pridružili su se i novi domaći akteri - bandovi, poput »Fantomi«, »Greaseballs«, »Mačke«, »Moonlight Cats«, »Rocking kids«. U prostorima poput »Lapidarija«, nositelji rockabilly stila mogli su prisustvovati »multimedijalnoj« promociji vlastitog stila, zapravo uživati u vlastitim osnovama stila, tako što su u jednoj ve-

ceri paralelno tekle i projekcije filmova, glazba sa ploča u prostoru za ples, i koncerti na terasi (»Malom Lapu«).

Nove generacije rockabillycara dolaze na scenu, a u skladu s već postojećim razlikama u glazbi i drugim preferencijama unutar do tada prilično uravnoteženog (da ne kažemo homogenog) kolektivnog identiteta, dolazi do segmentacije i djelomične fragmentacije scene, na poklonike isključivo starog i »izvornog« zvuka, na »surfere« (koji su inzistirali na obnovi »Beach Boys« zvuka) na striktni rockabilly osamdesetih (simboliziran najcjenjenijim Stray Catsima), na psycho-billy (u kojem su Cramps najpoznatiji predstavnici) itd.

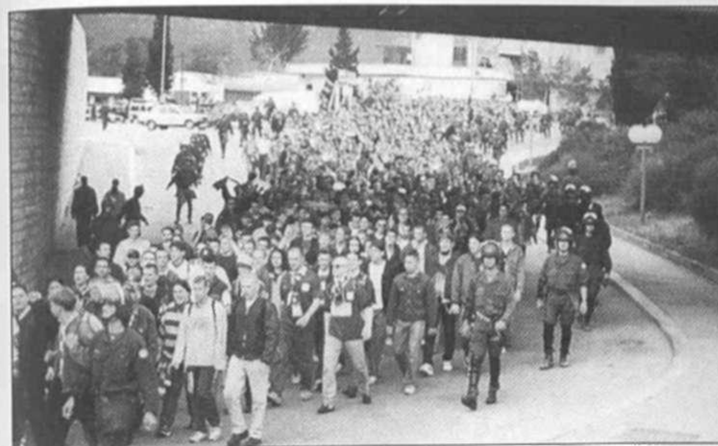
Osim glazbe, postojali su i drugi kriteriji razlikovanja koji su pridonijeli rastezanju scene tako da je ona izvana mogla izgledati »rockabillvčarski«, ali se pogledom iznutra sticao uvid u značajnu razdvojenost strasti koja rezultira fragmentacijom. Među tim drugim kriterijima miješali su se oni već spomenuti materijalni, kvartovski, kriteriji preferencija tipa zabave, gdje, primjerice dominacija alkohola kao instrumenta provoda može biti izazvana nekim drugim sredstvom, pa da to implicira i podjele među neformalnim grupama. Sto bi istraživač, sociolog, zapazio promatranjem u drugoj fazi razvoja zagrebačke rockabilly scene, bez značajnijeg konzultiranja sa samim akterima? Prvo bi ustanovio postojanje rockabilly večeri (minimum informacija mora postojati, da se pravilno odčitaju pojedini nazivi tematskih večeri u pojedinim klubovima ako već nisu navedeni eksplicitno) i zaputio se u Kulušić, Đuru ili KSET. Tamo bi primijetio različitost atmosfere, zastupljenosti muških i ženskih aktera, djelomičnu različitost glazbe, i razlike u imageu. Tako je u jednom periodu (što označava drugu fazu razvoja) u Kulušiću atmosfera bila mirnija, veoma malo (ponekad nimalo) pijanih i »žestokih dečki«, nešto više baseball jakni i najviše djevojaka. U Đuri je atmosfera bila spontanija, malo više »divlja« (posebno u odnosu na ples), bilo je više kožnih nego baseball jakni, nešto manje djevojaka, i više alkoholom razgaljenih aktera. Kset je tvorio svojevrstan »mix« Kulušića i Đure. No, riječ je o jednom periodu, unutar 6 mjeseci, a kontakti s akterima scene omogućuju uvid u stalne promjene koje nastaju uslijed definiranja i redefiniranja situacija i prostora, na osnovi interakcija unutar scene i onih s okolinom, pri čemu se miješaju glazbene preferencije i statusna podrška imageu, s dobnim ili kvartovskim kriterijima okupljanja, u kontekstu promjena dj-a, organizacije koncerata i programa uopće, te promjene atmosfere u određenom prostoru ili neke druge intervencije u ono što se sociologu može učiniti trajnim ili karakterističnim.

Za dio »žešćih« rockabilly aktera može se reći da predstavljaju svojevrstan odgovor na nestajanje štemerskog »kodeksa časti«, gdje se agresivnost ne njeguje poput ovisnosti, ali spremnost za specificirano manifestiranje seta muškosti, ponosa, tjelesnog dokazivanja, popunjava ono prazno mjesto nastalo štemerskim neograničenim uživanjem u nasilju bez ikakvog »etičkog korektiva«.

Benjamin Perasović

Navijačko pleme

Subkultura nogometnih huligana predstavlja jedino područje u ovom radu o kojem postoji već opsežnija domaća sociološka literatura. (Buzov i sur., 1989., Perasović, 1989., Fanuko i sur., 1991., Lalić, 1993.) Načinjen je pregled strane literature i prikaz svih bitnih teorija i pristupa, od onih koji prevladavaju u popularnoj kulturi, poput raširene predodžbe o alkoholu i nasilju kao dovoljnim uzrocima, manifestacijama i ujedno objašnjenjima problema nogometnog huliganizma, o nezaposlenosti i pretjerano permisivnom društvu, što ovako spojeno ujedinjuje i »lijevu« i »desnu« perspektivu procjene i implicirane potrebe promjene stanja (i/li nezaposlenosti i/li permisivnog društva), kao i akademske pristupe, poput teorije »aggra« i rituali" zirane agresivnosti Petera Marsha i suradnika, marksistički pristup Taylora i Clarkea o nogometu kao kulturi radničke klase i suvremenim reakcijama nogometnog huliganizma na dekompoziciju same klase i uvjete tadašnjeg kapitalizma, Dunningove historijske škole koja se dijelom poklapa s britanskim klasnim pristupom i dekodiranjem medijskih diskursa prisutnih i u birminghamskoj školi, čemu je Lalić (1993.) pridodao i pristup talijanskog sociologa Dal Laga o svijetu sporta i navijačkog rituala kao zasebnog, neovisnog svijeta igre i simboličkih suprotstavljanja. Kada započinju domaća istraživanja, u svjetlu post-heyselskog pojačanog zanimanja javnosti za nogometni huliganizam i nasilje koje nije izostajalo ni u našim uvjetima, autori se sreću s postojećim naslijeđem domaće (kritičke) sociologije sporta. No, pristup, koji je promatrao »sportsku publiku« i mnoge dimenzije odnosa sporta i društva, nije mogao pružiti zadovoljavajući kategorijalni aparat za novonastali

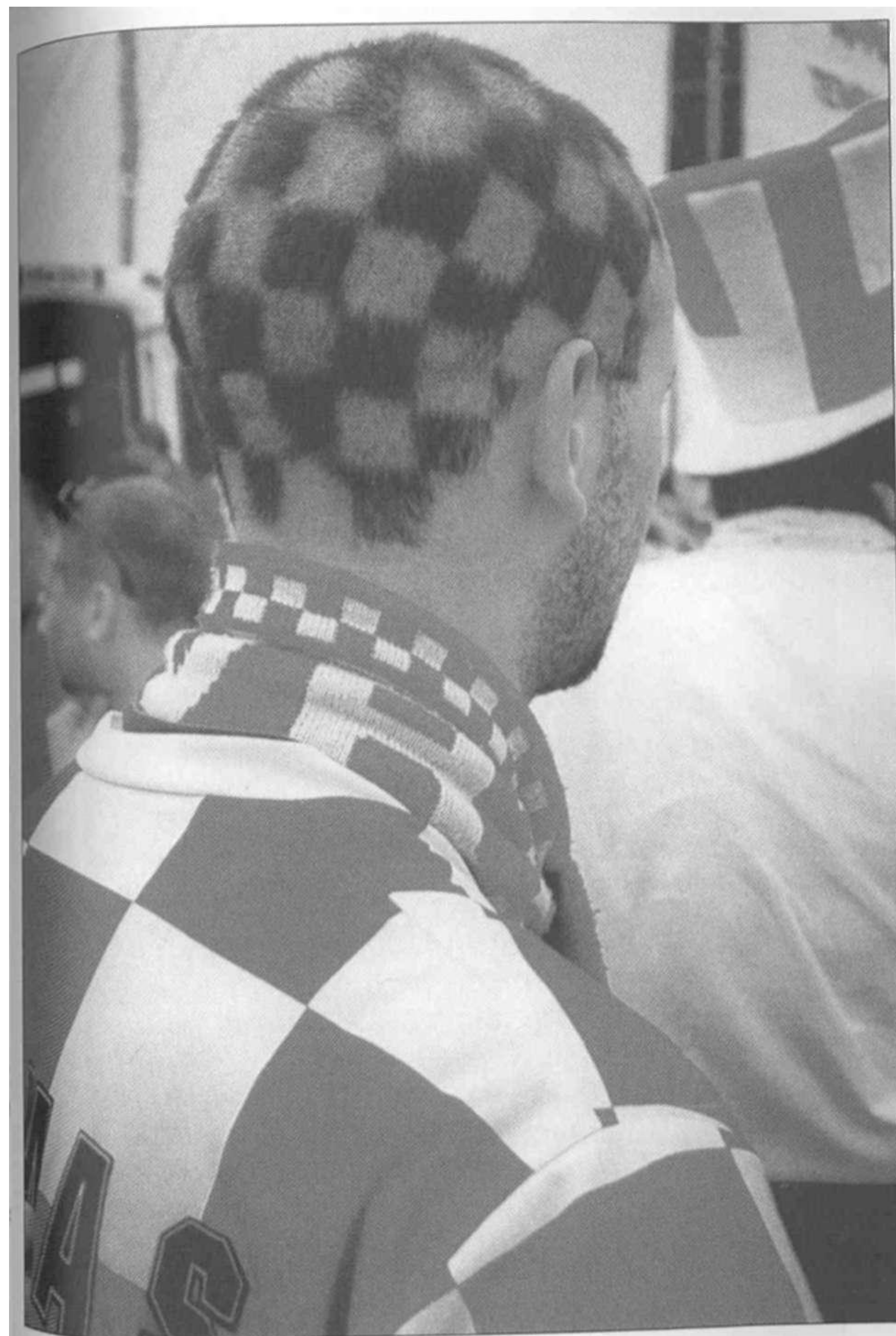


Iz navijačkog života



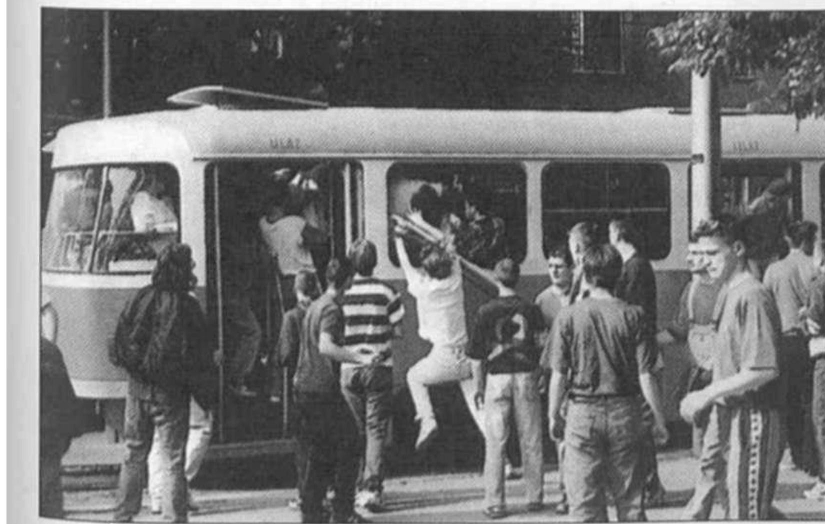


fenomen. Sociologija sporta je sociologiji subkulture mladih ostavila neophodan kritički smjer razmišljanja o vezi sporta i dominantne kulture i ideologije, što je bilo korisno u analizi ponašanja institucionalnih, političkih i sportskih, kao i medijskih aktera uključenih u kontekst nogometnog huliganizma. Tako je jedna od prvih uloga sociologije u ovom području bila razobličavanje popularnog diskursa koji su stvarali različiti sportski, politički akteri, mediji i moralni poduzetnici, o tome da je huliganizam bolesna izraslina na tijelu društva i sporta (dakle zdravog) koju se može (i odmah treba) kirurškim nožem odstraniti. Trebalo je objasniti da nogometni huligani, unatoč simboličkom i stvarnom nasilju, nisu poslani s neke druge planete, nego žive svoj život i u školi i u roditeljskom domu, odrastaju u istom socijalnom svijetu koji ponekad predstavljaju njegovi »sportski ideolozi«. Nemoguće je odvojiti problem navijačkog nasilja od niza aspekata konteksta u kojem se javlja, od jezika sportskih medija koji vrvi ratnom i militarističkom terminologijom, kao i drugih elemenata konteksta »sportskog događaja«, do izvansportskih aspekata socijalizacije, roditeljskog, školskog i općeg društvenog okruženja. To je bila osnova za prepoznavanje domaćeg moralnog poduzetništva koje se kampanjski oglašavalo podsjećajući u nekim periodima na klasične opise moralne panike, i na sličan tretman problema poput onoga u britanskim medijima. No, opća kritika dominantnog diskursa o problemu nogometnog huliganizma nije bila dovoljna za razumijevanje fenomena, a sociologija sporta nije omogućavala spoznaju specifičnih interakcija usko profiliranog dijela navijačkog svijeta sa širim svijetom subkulture mladih, pa se nametnula određena promjena perspektive i pristup nogometnim navijačima kao specifičnoj subkulturi. (Nedostatke klasičnog LeBonovskog pristupa izrazili smo namjerno u sebi kontradiktornim pojmom »permanentne gomile«



za novonastalog navijačkog i subkulturnog aktera.) Prije bilo kakvog službenog istraživanja nogometnih huligana, već uvidom u nastajanje »novog otpadništva« sredine osamdesetih, primjećujemo »urbanizaciju« nogometnih navijača i sve otvoreniju i raznovrsniju interakciju između pojedinih rock-subkulturnih scena i navijačkog stila u nastajanju. U pristupu novom fenomenu započelo se s historijskim tipovima navijača, od starih, preko dinamičnijih, miješanih oblika u kojima su još »otac i sin« išli zajedno na utakmice, ali se razvijalo aktivnije bodrenje i rast navijačkih rekvizita, do novog oblika koji je generacijski naglasio, i prostorno, na određenom dijelu stadiona, obilježio vlastitu samostalnost. Veoma sličan, ako ne identičan proces, zbivao se u V. Britaniji dvadesetak godina ranije. Kod nas je prvo uočen rast svijesti o sebi. Navijači su u novinama gledali sami sebe i zaključivali o potrebi promjene rasporeda klupskih boja na zastavama, zbog medijske upečatljivosti. Oni su postajali zaseban akter. U tom procesu presudnu ulogu odigrala je razmjena informacija i raznoliki kulturni utjecaji, kako sa stvarnim subkulturnim akterima drugih, ne-nogometnih scena, tako i s medijski posredovanim »repromaterijalom« svjetske urbane pop-kulture. Navijači su počeli izgrađivati svoj vlastiti subkulturni stil. Podsjetimo se - oni su do nedavno većinom smatrali svoje dugokose vršnjake »pederima« ili »smrdljivim haškićima« (drogašima, u splitskoj verziji) koje treba tući. Također, i ovi su većinom navijače smatrali seljačinama, a njihovu stadionsku kulturu smještali bliže roditeljskoj nego vlastitoj. (Dio subkulturne scene će to mišljenje zadržati unatoč navijačkoj subkulturalizaciji, posebno zbog nasilničkih obilježja.) Sada, kad počinje proces izgradnje navijačkog subkulturnog stila, paralelno s tim »otvaranjem«, počinje teći i proces otvorenijeg dolaska na stadion onih koji zadržavaju svoja vanjska obilježja punkerskih, metal ili sličnih





opredjeljenja. Stvara se navijački jezik i svijet, posebna subkultura, ali na osnovi preuzimanja mnogih elemenata koji su bili karakteristični za rockerska i srodna posredovanja subkulturnog identiteta. Koji su to elementi, čije preuzimanje se odvija na više razina?

1. Svijest o pripadništvu širem (međunarodnom) nogometnom plemenu. Prepoznavanje uzora, »ideal-tipskih« suplemenika u engleskim navijačima, želja za potpisom, za zajedničkim nazivnikom koji sada simbolički sadržava i britansku zastavu donesenu na stadion, čime se svijest o pripadništvu istom plemenu (subkulturi) izražava. (To je karakteristika svih rockerskih subkultura čiji su uzori najčešće u Americi ili V. Britaniji, pri čemu čak i spomenuti simbol, britanska zastava, pripada mnogim rockerskim subkulturnim prisvajanjima osamdesetih u Hrvatskoj.)

2. Pisanje grafita auto-lak sprejom. Potreba za zidnim oglašavanjem svog postojanja i snage. (Punkerskom subkulturom obilježeno ispisivanje cijelog grada i stalna karakteristika većine rockerskih i srodnih subkulturnih stilova.)

3. Upotreba engleskog jezika. Pojava transparenata na engleskom jeziku.

4. Eksperimentiranje s drogom. Dok su alkohol uvijek dijelili, pripadnici rockerskih subkultura u jednom periodu imali su gotovo ekskluzivno pravo eksperimentiranja s drugim drogama, što su od kraja sedamdesetih u Splitu, a od sredine osamdesetih i u drugim gradovima počeli dijeliti i s navijačima, što je mnoge i dalje čudilo.

5. Prisvajanje određenih odjevnih predmeta, tipovi frizure, naušnice u uhu.

Najprepoznatljiviji simbol navijačkog identiteta iz tog perioda (zadržao se, u nešto manjoj mjeri, i danas), ako zanemarimo klasična obilježja poput kapa, šalova i zastava, predstavlja spitfire jakna (»spitka«). Time su se još više približili području u kojem su drugi subkulturni stilovi mladih,

a nije bilo neobično i da navijači kombiniraju dugu kosu, naušnice, jako kratku kosu, ili čizme iz nekog prethodnog ili tadašnjeg, rockersko-subkulturnog imagea.

6. Ples na stadionu. Pojedine navijačke grupe su ga provodile češće a neke rjeđe. U Zagrebu su ga zvali »let me go«, i taj je ples zapravo spoj punkerskog pogo plesa, sa »slamom« hard-coreovaca, spojen međusobnim hvatanjem i odguravanjem. Pri izvođenju tog plesa, odrasli promatrači sa tribine »Zapad« (kao i neki novinari u početku) mislili su da se navijači tuku među sobom.

7. Dolazak navijača, s vlastitim obilježjima, na rituale rock-subkulture i doslovno dijeljenje iste scene na koncertima ili u klubovima.

Uz ove elemente, koji podsjećaju na uobičajene dimenzije glazbenih subkulturnih identifikacija, navijači izgrađuju svoj stil prisvajanjem rockerskoj subkulturi nepoznatih kultnih predmeta, poput »bengalki« (signalnih baklji) i dimnih kutija. Dok na rock sceni postoji mogućnost stvaranja bandova, koji imaju svoje ime, a osim općeg određenja »punkeri« ili »metalci« onima koji nemaju band ne preostaje ništa drugo, navijači su svojim grupama dali imena. Većinom postoji jedno ime i teritorijalne »podružnice« ali u nekim sredinama, poput Zagreba, na početku navijačke subkulturalizacije nastao je niz zasebnih grupa s nazivima poput »Blue Lions«, »New Blue Generation«, »Blue madness« itd. Svijest o pripadništvu širem plemenu nije vezana samo uz Engleze. Šalovi talijanskih, kao i španjolskih ili njemačkih klubova uobičajeni su na našim stadionima osamdesetih, kao i zastave Brazila ili konfederacijska zastava američkog Juga - za svaku zemlju ili simbol znalo se zašto je na stadionu. Dok su u tadašnjoj Jugoslaviji neki novinari objašnjavali navijačke parole u Hrvatskoj pisane na talijanskom jeziku »desničarstvom«, nisu mogli objasniti pojavu talijanskog na zidovima i stadionima Sr-

bije, usred ćirilične obnove. To je zato što nisu znali da talijanski navijački časopis »Supertifo« objavljuje isključivo fotografije navijača, da je popularan među našim navijačima, i da talijanski predstavljaju uspješan spoj južnjačke scenografije s engleskim primjesama navijačkog rituala, te da su prisutniji u periodu u kojem je engleskim klubovima poslije Heysela bilo zabranjeno sudjelovanje u europskim kupovima.

Od ikonografije reggae glazbe nije uzeta samo marihuana, nego i rastafarijanska (etiopska) zeleno-žuto-crvena trobojnica. Period u kojem su navijači morali krišom posuđivati ploče Pink Floyda, da ih ne vidi netko od njihovih, želeći čuti snimljene navijače Liverpoola i Evertona, uhvaćene u par minuta stadionskog zbora i umiksane u sklopu pjesme »Fearless«, definitivno je prošao. Urbana generacija, ne više samo »navijača«, nego nositelja zasebnog subkulturnog stila, obilno je koristila glazbu u posredovanjima svog životnog stila, unutar specifične nogometno huliganske aproprijacije. Razvija se novi design zastava, šalova. Politički angažman dijela navijača izražava se i zastavama Baskije i Katalonije (posebno u Torcidi), skandiranjem »IRA, Belfast« i pokušajima simboličkog naglašavanja hrvatskih obilježja u situaciji koja je strogo kontrolirala »zastave bez petokrake«.

Upotrebom elemenata i obrazaca iz tradicije glazbeno posredovanih subkulturnih stilova, i stvaranjem vlastitog rituala, slenga, imagea, navijači su se udaljili od roditeljske kulture. Nogomet je, međutim, uvijek bio dijelom dominantne kulture, i prije nastajanja subkulturnog, odraslima teže shvatljivog samoizabranog »huligana«, nogometni navijač imao je svoj status u društvu. »Najvažnija sporedna stvar na svijetu«, kako su nogometu tepali novinari, muška i kolektivna igra i njeni fanatični privrženici, cijeli svijet uzbuđenja i klupskih identifikacija, sve je to bilo i ranije poznato. Ovdje je važno uočiti neosporno udaljavanje specifičnog, urbanog, subkulturnog navijača od roditeljske kulture, ali je bitno i znati da je dobar dio te roditeljske kulture također bio dijelom svijeta nogometnih navijača. Svijet nogometnih navijača, prije stvaranja navijačke urbane subkulture mladih, bio je, sam po sebi, već na rubu »devijantnosti« i specifične subkulture unutar veoma benevoletnog prostora za takve aktivnosti rezerviranog u dominantnoj kulturi. To je prostor tolerancije koji ne narušava povremeno osuđivanje u dominantnoj kulturi, koje se javlja zbog »prelaska granice« (bilo koje granice dopuštenoga, bilo da se radi o količini alkohola, javnom redu i miru, nasilju, političkim sloganima i simbolima itd.) jer identitet je sveden na slobodno vrijeme i status »hobija«, tako da osim navedenih »prelazaka granice« strastveni nogometni navijač u pred-subkulturnom periodu može biti u svojoj sredini kritiziran unutar iste grupe sa strastvenim ribičima, igračima bridža, planinarima ili bilo kojim akterima koji se, po percepciji većine, »previše« posvećuju inače neupitnim ili čak poželjnim hobijima i aktivnostima. Akterova sredina će problematičnim smatrati upravo taj »prelazak granice« hobija ili slobodne aktivnosti, procjenjujući stupanj ugrožavanja normalnog svakodnevnog života u kojem rad i zarađivanje, bračne i roditeljske obaveze čine osnovne koordinate. Za razliku od V. Britanije i njenih klasnih svjetova, nogomet je u Hrvatskoj bio i ostao dijelom dominantne kulture, iako u sebi pozna podjele (Zapad i Istok starih stadiona) koje su socijalno uvjetovane. Toleranciji prema nogometnim navijačima i muškom obrascu socijalizacije pridonosili su mediji, od sportskih koji su uvijek govorili o »dvanaestom igraču« do televizijskih serija popularnih sedamdesetih godina, u kojima muškarci skrivaju mali radio u koncertnoj dvorani kako bi mogli pratiti utakmicu. Tri temeljna područja koja obilježavaju dominantnu kulturu u svijetu nogometa (i šire) jesu kompeticija, muškost i alkohol.

Ta će područja ostati bitnim odrednicama novih stadionskih aktera, djelomično ritualizirana, »reciklirana« subkulturnim navijačkim djelovanjem i ponekad propitivanjem. Za razliku od straha roditeljske kulture pred izbijeljenim licima i preokrenutim križevima darkera, koji se zasniva na nerazumijevanju i nepoznatome, u slučaju nogometnog huliganizma prisutno je razumijevanje, ali i gnjev što su »domaće« karakteristike ponašanja vraćene roditeljskoj kulturi istim jezikom, poput slike (nasilničke) u ogledalu. Mladi navijači, među kojima su bili novoformirani subkulturni akteri, simboličkim i stvarnim nasiljem provocirali su dominantnu kulturu, a nacionalnim temama službenu kulturu. Od dvanaestog igrača postali su prvi igrač, samostalni akter koji dobija prve, a ne posljednje minute »TV dnevnika«, naslovne, a ne sportske stranice dnevnih novina. Istovremeno, njihova djelatnost i medijska prezentnost odvijala se još uvijek u vezi sa sportskim događajem, barem formalno i prostorno. Sa širenjem subkulturnog stila na stadione su stigli i oni akteri koji nisu upoznati sa samom igrom, a među jezgrama navijačkog rituala nije moguće uvijek pratiti utakmicu, čak i pod pretpostavkom poznavanja pravila i finesa igre. Ponašanje navijača sve se više udaljavalo od igre na terenu, pa i od neposrednog sportskog konteksta uopće. Naravno, ta vrsta distance omogućila je u pojedinim momentima još veći utjecaj na samu igru, jer navijači su znali »potpuno poluditi« i početi odjednom urnebesno navijati, paliti bengalske vatre i skakati, za vrijeme dosadne igre oko sredine terena, što ne može ni igrače ostaviti ravnodušnima. Ipak, u osamdesetim godinama često je navijačka utakmica imala svoj tijek, određen prvenstveno ponašanjem i pokretima suparničkih navijača i policije, a ona na terenu svoj. lako je stadionski ritual bio osnovni i konstitutivni element subkulturnog stila nogometnih huligana, on nije okupljao »sportsku publiku«

koja se nakon događaja raziđe i prestane postojati, nego subkulturne grupe s vlastitim navijačkim identitetom koji se ne gubi ponedjeljkom u školi, u roditeljskom domu, na poslu ili studiju. Fanuko i sur. (1991.) ne vide jasno ovo profiliranje navijača, iako u svom istraživanju zapravo dokazuju da su od četiri grupe mladih (»agresivni BBB«, »neagresivni BBB«, »mirni navijači« i »nenavijači«) upravo »agresivni BBB« (a to su subkulturni akteri, tvorci i nositelji zaokruženog životnog stila) sličniji u preferiranju »diskača i kafića« nenavijačima, nego vlastitim, manje žestokim suplemenicima i onima koji navijaju mirno i tradicionalno. Uz analizu podataka u vrsti naselja rane socijalizacije očeva ispitanika, iz kojih se vidi najurbanije porijeklo »agresivnih BBB« u odnosu na ostale grupe manje profiliranih i agresivnih navijača, potpuno je razumljivo o kakvom akteru se radi i na kojoj sceni akter dokazuje svoj identitet u cjelokupnom životu, kojega je utakmica samo mali, iako presudni dio - riječ je o sceni zagrebačke urbane mladeži na kojoj su i raznovrsne subkulturne grupe. Druga polovica osamdesetih, i osobito njen kraj, predstavljaju period u kojem je navijačka subkultura ušla u dotad više ili manje izolirana područja rock-subkulture, uključujući i one dijelove koji sadrže »anti-navijački« naboj, što dovršava proces »novog otpadništva« i predstavlja rudimente za nove podjele na otpadničkoj sceni, koje će obilježiti devedesete godine.

Torcida u Splitu, Bad Blue Boys u Zagrebu, Armada u Rijeci, Kohorta u Osijeku, kao i druga navijačka plemena, uključujući i brojne podružnice većih navijačkih grupa, nisu homogene i na jedan pojam svodive grupe, posebno ako ih gledamo (i) izvan stadionskog rituala. Lalić (1993.) u svojoj studiji o Torcidi pronalazi 4 tipa navijača; »navijač-navijač«, »navijač iz trenda«, »navijač nasilnik« i »navijač-politički aktivist«. Jasno je da akteri djeluju zajedno u

temeljnom ritualu i da orijentacije, s obzirom na prisutnost i interakciju tijekom i izvan stadionskog događaja, formuliraju međusobnom komunikacijom, pa do izražaja i oblika povezanosti dolaze i nasilnički, i politički, i hedonistički, i klupski impulsi. S obzirom na temu ovog rada i tezu (u navijačkom slučaju više puta potvrđenu i u radovima drugih autora) o nastajanju urbanih subkulturnih stilova, potrebno je Lalićevu tipologiju nadopuniti perspektivom koja analizira »navijača iz trenda« i zahvatiti u onaj dio (auto)definicije aktera koji se odnosi spram svojevrsnog »mainstreama«. To je osobito značajno učiniti u području navijačke subkulture, jer je ona u specifičnom odnosu spram dominantne kulture, počevši od samog stadionskog rituala, koji se odvija uz mnoge aktere roditeljske kulture i TV kamere, do složenijeg odnosa koji uključuje prepletanje subkulturnih i širih sadržaja dominantne kulture. Nema sumnje da navijači predstavljaju poseban subkulturni stil na sceni društva. Oni bi to bili i bez elemenata koji podsjećaju na subkulturne stilove inspirirane rock kulturom. No, s obzirom na razlikovanja urbanog i ruralnog, na percepciju tih razlikovanja i upotrebu u akterovim definicijama sebe i drugoga, potrebno je pitati o karakteru »strukture osjećaja« koji stoji iza urbanih aktera, onih koji su pridonijeli izgradnji navijačkog stila i »dijalogu« s rock subkulturom na početku cijelog procesa. Temelji te strukture osjećaja nalaze se u glazbenom miksu »novog otpadništva« sredine osamdesetih, kao i u drugim rockerskim i srodnim iskustvima kolektivnog transa, pjevanja i plesanja, Iako je dio navijača do toga došao i bez tuđih subkulturnih posredovanja, utjecaj rock-kulture je evidentan, u navedenom periodu. Činjenici da je navijanje bilo smatrano trendom nisu pridonosili samo »navijač-nasilnik« i »navijač-politički aktivist« (iako i oni nose trendove sa sobom, revitalizirajući i profilirajući štemerske grupe, priključujući se politizaciji i nacionalnom

okupljanju kraja osamdesetih) nego upravo (sub)kulturološki usmjereni akteri, koji doživljavaju navijački »đir« kao uživanje i neprocjenjiv provod. »Navijači iz trenda« u Lalićevoj studiji daju najviše »hedonističkih« odgovora. Bez namjere za osporavanjem konstantnog subkulturnog karaktera dijela navijačkih okupljanja od kraja sedamdesetih do danas, treba upozoriti na specifičan moment nastajanja stila i otvorenosti prema dijelu rock-subkulture, što obilježava polovicu osamdesetih, kao i na procese daljnje afirmacije te otvorenosti, ali i njene negacije. Napetost između »seljačina« i predstavnika »urbanog dira« također nije nikad nestala sa stadiona, ona je dio stalnog redefiniranja i interakcije. Unutar Torcide moguće je prikazati put višestruke promjene mjesta sa »sjeveroistoka« na »sjeverozapad« i opet na »sjeveroistok« u jednom novom svjetlu - ponovnog naglašavanja razlike spram »lapana«, »čobana« i sličnih »s kojima si prisiljen navijati na istoj strani stadiona«. Dok karakteristike grupnog rituala i karakteristike nogometnog plemena uopće ostaju na jednoj razini trajne (»topla struja gomile«, ekspresivizam, oblici okupljanja, uloga rekvizita, aktivno bodrenje, antagonizmi i kod komunikacije s »drugom stranom«, simboličko i stvarno nasilje, hedonizam), prepoznavanje različitih stilova unutar navijačkog svijeta posebno je važno sociologiji subkulture mladih zbog onih nestalnih, teže uhvatljivih, ali značajnih promjena strukture navijačkog plemena. Tako jedna od urbanih navijačkih grupa, dobrim dijelom nesvjesno, svojim djelovanjem u devedesetim godinama nagovještava mogući, ali još nerealni smjer, a to je od »navijača-političkog aktivista« (koji se nikad neće izgubiti zbog javnosti i relativne sigurnosti stadionske komunikacije) i »navijača-nasilnika« (koji se može u jednom periodu povući, što pokazuje primjer Torcide iz sredine devedesetih, kao i eksplodirati posredovan kontekstom, poput BBB) preko primatelja, ali i

stvaratelja navijača »trenda« (koji može imati »višak urb teta« i komunicirati s nenogometnom subkulturnom < nom), prema »navijaču-navijaču« koji u zalogu cijele priče početka drži najmanje destruktivni element - ljubav.

Heavy-metal: as špadi

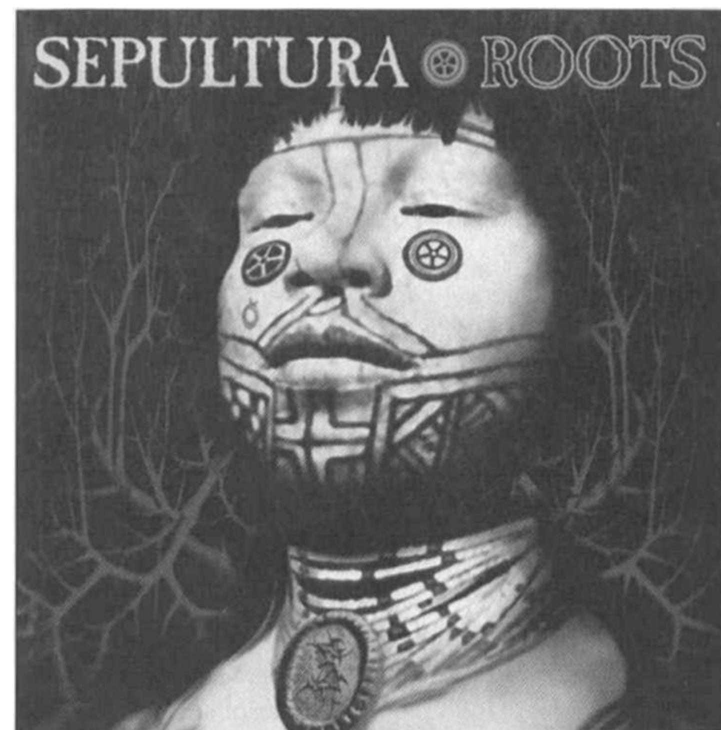
Dick Hebdige je u svojoj najcitiranijoj knjizi, o subkulturi i značenju stila, pisao kako je heavy-metal »čudan spoj hipijevske estetike i nogometno-navijačke muškosti«. Subkultura je puna »čudnih spojeva«, čak i kad ostajemo »samo« na terenu glazbe kao osnove za posredovanje stila i identiteta, a još više proširujući je nogometnim huliganizmom i raznolikim kombinacijama vrijednosnih orijentacija. Nogometni huliganizam ne mora biti uključen u raspravu **0** heavy-metalu, posebno ako promatramo američku scenu, što na sličan način vrijedi i za punk i rock-kulturu uopće, koja je u Britaniji značajnim dijelom prožeta (sub)kulturom tribina i plemenskim sljedbama nogometnih klubova, a to u američkim uvjetima ne postoji. Međutim, i ovdje se ponavlja priča o raznovrsnim oblicima subkulturnih afilijacija 1 identifikacija, posebno kad je riječ o našim uvjetima i posredovanjima »metal« ili nekog drugog identiteta u konkretnom kontekstu. Pošto heavy-metal ima svoje korijene u hard-rocku, neki su akteri, poznati iz razdoblja hašomanske scene sedamdesetih, kao ljubitelji određenog zvuka, u osamdesetim postali »metalci« s različitim naglascima, ili su to bili već krajem sedamdesetih. Nesumnjivo su zvuči (i njihova subkulturna prerada kroz interakciju individua i škvadri) Led Zeppelin, Deep Purple, Iron Buterfly, Blue Oyster Cult, Black Sabbath i drugih, pripremili teren i pomogli mnogima u traženju afektivne zajednice koju punk i novi val neće pomesti s pozornice. Jedan takav afektivni savez nastao je u našoj sredini recepcijom novog vala britanskog heavy metala (NWOBHM), bendova poput Iron Maiden, Judas Priest, Saxon, UFO itd. U prvoj polovici osamdesetih scene su još uvijek odvojene, svaki pravac



Ikone metala "Iron Maiden" i "Metallica"



koji se osamostali može naći vlastitu publiku koja ponekad ljubomorno čuva granice stila, uz stalno postojanje »nevidljivih« sljedbenika jednog stila, ili ljudi koji kombiniraju više stilova. Uz dugu kosu, koja je nakon nestajanja hipijevskih aktera postajala uglavnom sinonim metalaca, u jednom specifičnom razdoblju od par godina, dio aktera uobličava image; koriste se prišivke na klasičnim traper



AKTER A: Sve je to komercijala, MTV, prodane duše...
AKTER B: Zašto? Pa sad više nismo mala sekta čiju mjuzu nitko ne kuži, sad to sluša više ljudi, a mjuza je i dalje žestoka...

jaknama, crna kožna je također u upotrebi, pronalaze se ukrasi, remenje i narukvice poput oklopa ili zakovica, majice s imenima bendova, marame, itd. AC/DC postaje

»pučki« metal bend, i u nedostatku originalne prišivke ili majice, mnogi će u žaru obilježavanja posegnuti za kemijskom ili flomasterom kako bi ta četiri slova i »munje« ostali trajno na izblijedjeloj traper jakni. Naravno, za estetski osjetljiviji dio sudionika metalnog profiliranja početka osamdesetih takve su intervencije bile tužnim simbolom neukusa. Kao i na svim drugim subkulturnim scenama, postojale su brojne podjele i individualne različitosti unutar općeg heavy-metal plemena, a glazbene preferencije predstavljaju samo jedan (premda ključan) kriterij razlikovanja, uz dob, kvartovsku ili školsku lociranost, stupanj urbaniteta, sleng, porodičnu pozadinu i drugo. Ubrzo će, zbog više dimenzija diferencijacije, gdje je glazba ponovo presudna ali ne i jedina, opći pojam heavy-metala postati preuzak i neupotrebljiv. Kraj sedamdesetih i početak osamdesetih, uz djelomičnu smjenu generacije i svjetonazora (od hašomanstva na punk i novi val) u domaćoj publicistici bliskoj sudionicima zbivanja i široj sceni, nije se našlo puno lijepih riječi za metal pleme. Osim što je novi metal val ispraćen pohvalama zbog prihvaćanja punkerske žestine i zaboravljanja na balade (kao da žestine u rocku nije bilo prije punka) dugokosi gitarski heroji smatrani su svojevrsnim atavizmom intelektualno živahne scene post-punk rocka. Polet, koji je hašomane branio od konzervativizma i moralne panike, stvarajući scenu, objavio je više tekstova »protiv hašomana« zbog njihovog odbijanja novih zvukova, zbog »katastrofalno loših ploča« koje hašomani i dalje medu sobom razmjenjuju, a to su prvenstveno bile ploče psihodeličnog, i teškog, metaliziranog rocka. Također, s obzirom na političnost i kritičnost punka i novog vala, ondašnji metal se doživljavao kao »društveno prihvatljiv« i tako za svjesne urbane omladince (p)ostao reakcionaran. Nisu to specifičnosti naše sredine, nego dio priče o statusu koji metal ima unutar rock-kritike i publicistike u svijetu uopće.

Naša je specifičnost što su u uvjetima jednopartijskog sistema punkeri i novovalci često bili sumnjivi i držani podalje od nekih medija, pa su onda lakši ulazak hard i heavy bendova u javnost smatrali zaslugom njihove apolitičnosti i »reakcionarnosti« koja ne propituje svijet u kojem živi, no to je također obilježilo samo jedan specifičan trenutak ideologizacije kraja sedamdesetih, prije nastajanja novog otpadništva i miješanja dijela rockerske (sub)kulture s nastajućim stilom nogometnog huligana. Ipak, u svjetskim razmjerima poznato je omalovažavanje ili ismijavanje heavy--metala kao priglupog i nekreativnog, politički veoma nekorektnog stila. Najavljujući prilog o heavy-metalu u Quorumu, Rizvanović (1992.) ga naziva najvitalnijim i najpopularnijim rock žanrom i »koliko god se sline i prezira trošilo, ta činjenica nikako se ne može osporiti«. I Mirel Komad, autor tog instruktivnog priloga u Quorumu, odmah na početku pokazuje da je svjestan optužbi za mačizam, rasizam, sotonizam i konzervativizam, koje često upućuju ljudi »koji nisu čuli više od dvije HM ploče u životu«. Dopuštajući mogućnost negativne kritike za niz bendova kojima se dokazuje loša strana »metala«, Komad na početku teksta mora eksplicirati: »HM nisu Kiss, Bon Jovi, Europe, Motley Crue, Aerosmith, Cinderella, Poison, Black Crowes, Tesla i njima slični.« (Komad, 1992., str. 179.) Hard-rock i heavy--metal uvijek su imali brojne sljedbenike u našim krajevima, i oni kao da ne mare za negativne kritike, pa ni za podjele upućenih, spajajući u svojim ritualima i one vrijedne, i one kojih bi se Komad odrekao. »Metalci« su već više od dvadeset godina prisutni na subkulturnoj sceni, no sve stilske varijacije koje su se dogodile otežavaju upotrebu samo toga pojma. Sredinom osamdesetih, segmentacija (stvaranje podstilova koji su još uvijek dio općeg pojma) prelazi u fragmentaciju heavy metal scene u Hrvatskoj, gdje dio aktera počinje izbjegavati »heavy« određenje, smatra-

jući glazbu, tekst, image, cjelokupni doživljaj novih metal bendova dovoljno različitim za distancu od heavy klasike. Novo određenje najčešće je bilo »speed«, »trash«, »black« ili »death«. (Mnogi nisu bili potpuno sigurni na koji bend primijeniti koju od oznaka, ali su svi naglašavali koliko je speed ili trash drukčiji od »hard&heavy« bendova.) Upoznavši nove generacije metalaca sredinom osamdesetih, mnogo puta sam zabilježio ovakve izjave: »Nisam ja heavy metalac, to je nešto drugo, postoje velike razlike, ja slušam speed/trash metal« itd. Putujući s ljubiteljima metala na koncerte, moglo se uočiti već spomenuto stiliziranje, različit image, tako da je bilo odmah jasno tko na koncert, na kojem zajedno nastupaju AC/DC i Metallica, ide zbog prvih, a tko zbog drugih. Nastanak trash metala donio je promjene u tekstovima (prema socijalnim, ekološkim i drugim temama raspada civilizacije) a glazbena i verbalna angažiranost, žestina i brzina, hrana za sate i sate head--banginga i transa, snažno su otvorili prostor subkulturne identifikacije i omogućili novim akterima izlazak na scenu. Razdoblje sukoba s punkerima trajalo je kratko, i nije obuhvatilo sve generacije i subkulturne aktere, a često je bilo posredovano kvartovskim kontekstom i teritorijalnim (novozagrebačkim) napetostima mladih sudionika scene.

Metallica je bila kultnim bendom i grafiti s bazičnim logom preplavili su grad gotovo kao u doba »nevv punk« grafita. S obzirom na žestinu, Metallica, Slayer, Anthrax, i srodni bendovi, već su bili daleko odmakli od starog punka i mogli su se mjeriti s hard-eoreom, međusobno se inspirirati i stvarati zajedničku scenu, no granice subkulturnih stilova ponekad se drže na predrasudama i strahu, potpuno mimo razvoja glazbe ili suradnje bendova. To je bio slučaj i u Zagrebu. Priča o metalcima kao maeho tipovima opsjednutim sotonom, smrću, pokoljem, paklom, krvlju, sveopćim uništenjem, zadržala se i na samoj subkulturnoj



"Anesthesic

sceni, jednim dijelom zbog stvarne tematike koju njeguju određeni bendovi (Slayer) a drugim dijelom zbog predrasuda koje mogu imati funkciju učvršćenja vlastitog stila, gdje, recimo, »angažirani« bendovi misle kako su jedini u tom polju. S obzirom na dominaciju glazbe nad tekstom u identifikacijskim koracima domaćih subkultura, a na osnovu sve češćeg miješanja stilova, sredinom osamdesetih je manji ali kreativni i utjecajni dio nogometnih navijača preuzeo žestoke riffove i hranio se Metallicom i Slayerima uoči mitskih gostovanja, bez obzira o čemu je određena pjesma pjevala. Mnogi metalci su sudjelovali i u stadionskim ritualima, tvoreći jedan poseban crossover, neovisno o bendovima, s punkerima koji su se također hranili žestokom glazbom uoči utakmice. Tako su naši domaći akteri, metalci i punkeri, osim sukoba i evidentiranih tučnjava, započeli i zajednički »let me go« ples na stadionu, možda i prije nego što su to mogli iskusiti na nekom crossover koncertu u gradu. Pojam metalca nikad nije bio jednoznačan, a osamdesetih se još više usložnjava moguće značenje. Kad su Bad Blue Boysi započeli s oblikovanjem svog stila i pisanjem grafita na širokom području, moglo se pronaći više primjera kombiniranja pripadnosti. Već spomenuti grafit »Metallica, BBB, Spansko« (a može i »Anthrax, Torcida, Sućidar«) govori nam o kvartovskoj i specifičnoj subkulturnoj identifikaciji, gdje akter u potpunosti spaja svoje navijačko pleme s plemenom zvuka i ponosno ističe teritorijalnu usidrenost na urbanoj mapi. Nesumnjivo je riječ o metalcima, no metalci su bili i oni koji nisu išli na utakmice, a kvartovsko obilježje također nije bilo obavezno, grupa metalaca mogla je postati škvadrom neovisno o kvartu, zbog iste škole ili naprosto glazbenih, povezujućih struktura osjećaja i želja. Mirel Komad (1992.) naveo je dvanaest apostola teškog metala, među kojima su pisci i redatelji, uglavnom horrora, a među dvanaestoricom su i

Tolkien, autor Gospodara prstenova, književnik Danil Harms i glumac Arnold Schwarzenegger. Od klasičnog filmskog horrora i testiranja novih granica podražaja i percepcije morbidnosti, do našeg političko-dokumentarnog horrora civilizacije ratova i ekoloških katastrofa, akteri metal stvaralaštva omogućuju Konanima ili nekim drugim, zagrebačkim ili splitskim srednjoškolskim ratnicima, da se suoče s tim problemima kako znaju i mogu. Neki će to činiti s prijateljima na koncertu, neki će se posvećivati detaljima imagea, neki će sudjelovati u nasilničkim aktivnostima, drugi će se nasilja groziti, dok će treći dopustiti da ih riffovi iz zvučnika prenesu u stanje transa, bez obzira na verbalizaciju. Još od hipijevskog i teškorockerskog rituala vitlanja glavom (i kosom!) koje podsjeća na derviški obred, trans se nameće kao primjereno objašnjenje cilja i karaktera ne samo heavy-metal glazbe i subkulture s njom u vezi, nego i mnogih drugih rituala subkulturne scene. Transičnost je vidljiva i ona na metal sceni može biti raznovrsno usmjerena ili posredovana. Ples većine metalaca (koji je s obzirom na crossover varijante imao i svoje faze trčanja, bez mahanja glavom), headbanging, podsjeća prvenstveno na šamanističku praksu i stanja transa.

Autori poput Willa Strawa (1990.) naglašavaju prigradsko i srednjeklasno podrijetlo metalaca, no hrvatsko iskustvo, kao i kod drugih subkulturnih stilova, govori o nižim i višim, prigradskim i gradskim, raznovrsnim mjestima oblikovanja jednog identiteta koji nije vezan uz poseban društveni sloj, nego uz ritual, zvukove, trans. Heavy metal je vezan i uz set muškosti, mistike i snage, sirove energije, uz život u stripu, umjetničku virtuoznost i usporedbu s klasičnom glazbom (ne samo zbog Satriania) i vezan je uz stigme mačizma, konzervativizma, sotonizma, kako u dominantnoj kulturi, tako i na dijelu subkulturne scene. Bez obzira što je metal prije trash revolucije bio

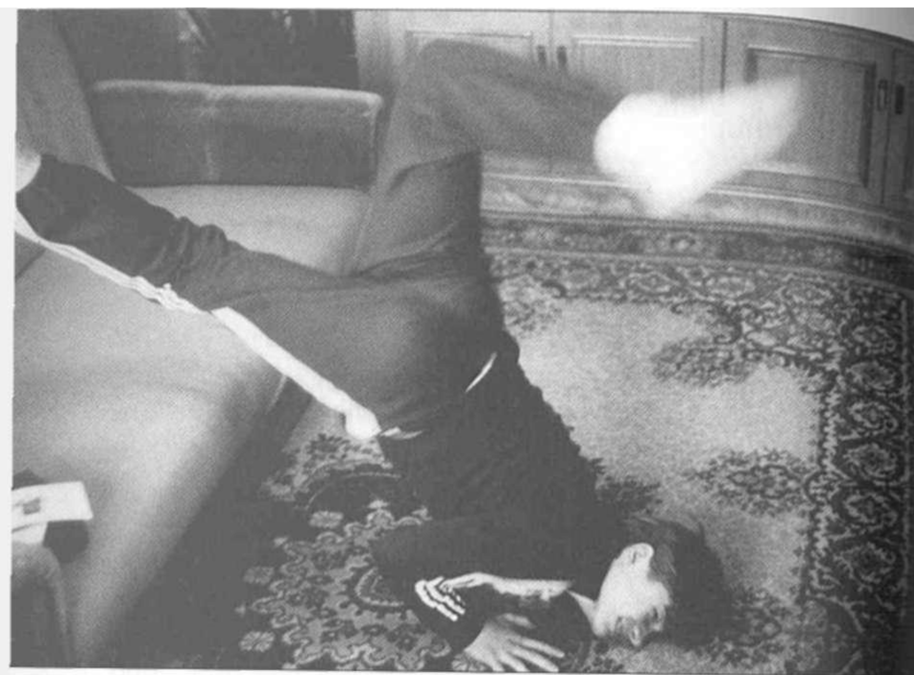
potpuno »politički nekorektan« (a za neke je to ostao zauvijek) i što su punkeri u ranoj fazi bili izravno u sukobu s metalcima, doživio sam bezbroj puta da i najortodoksniji protivnici metala puštaju pjesmu »Ace of Spades« od Motorheada, uživajući u njoj na punkerskim, hard-core tulumima. Kasnije, kad je već i crossover izveden, bilo je lako, no možemo i ranije govoriti o metal doprinosu otpadničkom i protestnom frontu mladih. Nakon crossovera, prema kraju osamdesetih i početku devedesetih, gdje se speed/trash/hard-core miješaju s noise, hip-hop, ska, techno i drugim izrazima, karakter protesta može se tumačiti samo uz potpuno poznavanje konkretnog aktera, bez zaključivanja na osnovi predrasuda.

Hip-hop

Kada je u ljeto 1992. buknuo crnački protest u L. A.-u, kada je oblak dima od ulične paljevine signalizirao rat, slijepi gnjev i strah za budućnost američke talionice, tada su voditelji televizijskih mreža počeli pozivati »crne lidere«. No, bilo je kasno. To više nisu bili nikakvi crni lideri. Pravi lideri spontanog, osvetničkog i anti-integracionističkog pokreta bili su rap bendovi.

Jamajkanska tradicija pokretnog *sound systema* ukazuje na važnu ulogu dj-a, koja izlazi iz našeg uobičajenog poimanja puštanja glazbe ili zabave, i pretvara se u informiranje, posredovanje i artikuliranje problema u zajednici. Iz takve tradicije, koja poznaje toasting, talk over, raga muffin i slične mikrofonske istupe, dj Kool Herc stigao je u Bronx, i tamo u prvoj polovici sedamdesetih usavršio miksanje više ploča istovremeno, kombinirajući tekst, različite glazbe, unutar koncepta timskog rada na pozornici. Doprinosom dj Teodora gramofon sve više postaje instrument, ploča se poteže naprijed nazad (scratching), a nove efekte usavršava Grandmaster Flash (Joseph Sadler) kombinirajući elektroniku i hard-funk. Afrika Bambaataa dovodi u vezu nastajuću glazbu s rasnim i socijalnim problemima, osniva Zulu Nation 1975. i okuplja mlade s ulice, suprotstavljajući se sukobima bandi i uzimanju heroina, što će ostati obrazac jednog tipa crnačkog glazbenog i socijalnog aktivizma u *susjedstvu,* osnaženoga velikim revivalom Malkolma X-a i crnačkog pokreta uopće, kroz rap bendove kraja osamdesetih.

Od početka je riječ i o načinu života, o ritmu ulice, o nižim ili obespravljenim socijalnim slojevima, bojom kože izdvojenih iz proklamirane jednakosti (pred zakonom). Afrika



Mc Wumah pleše ("brejka") u svojoj sobi



Početak: Diffo u SKUC-u

Bambciataa među prvima će početi govoriti o hip-hop kulturi, a ne samo o glazbi. Dugogodišnje povezivanje crnog osvještavanja s glazbom, u svjetlu nastanka novih imena i novih proboja na rubne i srednje dijelove široke scene krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih (od Sugarhill Gang do RUN DMC ili Kurtis Blow) omogućilo je erupciju vulkana rap stvaralaštva u drugoj polovici, prema kraju osamdesetih.

U našoj sredini, Slavin Balen odigrat će utemeljiteljsku i najvažniju ulogu; još 1984. vodio je, na tek osnovanome radiju 101, emisiju »electro funk premijera«. To je razdoblje kada i naši »klinci«, putem inozemnih magazina i filmova, otkrivaju break-dance. List »Bravo«, namijenjen najmlađima koji postaju akteri, znao je pokloniti i ploču u nekom izdanju, a to je bio gotovo jedini način dolaženja do informacije jako mladim ljudima u jako izraženoj krizi tadašnjeg društva, ograničavanja putovanja i štednje energije. U mnogim našim gradovima nastaju break dance ekipe, s vlastitim imenima i vlastitim središnjim preokupacijama; pisanje grafita prvi put izlazi iz okvira, primarno određenog sadržajem, i naglašava sliku, crtež, potpis. Splitsko istraživanje grafita lijepo pokazuje prisutnost i ovog, break dance, electro-funk stila među torcidaškim, punkerskim i drugim grafitima. U Zagrebu se pojavljuju Break 101, Red Worms, Break TNT i počinju »brejkati«, izvoditi akrobacije po ulicama uz neizbježni kazetofon ili neki sličan izvor zvuka. Među prvima koji počinju »repati« je Master Keops, legendarni Renmen, grafiti crtač pod imenom Futura 2000. Inspiriran Keopsom, 1 985. pojavljuje se Frogy, a također i Zwek. Zbog Univerzijade 1987. svi grafiti u gradu su prebrisani, što je rastužilo scenu zbog nemogućnosti naknadne dokumentacije stvaralaštva. Nastaje i EFA (domaća skupina) Electro Funk Artists, prati se DMC okupljanje, Balen pokreće događanja u velikogoričkom klubu



rafiti - bitan dio hip-hop scene (na slici: Gene i rani radovi)



frika Bambaataa u Zagrebu s Kristijanom i Damirom

100, dakle nastaje scena oko domaćih break dance rituala (koji zahtijevaju bolju tjelesnu spremnost i vještinu nego bilo koji plesni ritual subkulturne scene), grafiti ekspanzije, upotrebe mikrofona (MC znači Master of Ceremony, a izgovaranje teksta se naziva repanjem) i međunarodne relevantnosti takvih sadržaja u tadašnjoj kulturi mladih. Sljedeće godine, 1988., Damir Ludvig (MC Wumah) nagovještava autorsko profiliranje domaćih aktera, a scena dobiva zamah tematskim večerima (ponedjeljkom ili petkom) u tadašnjem Pressu, kratkotrajnom klubu mladih u sklopu OKC-a. U Rijeci se, također u to doba (oko 1988.) okupljaju MC Buffalo, dj Pimp, Ugly Leaders; riječka scena će, između ostalog, biti poslije poznata po prvom albumu Ugly Leadersa, rađenom u DiY tradiciji, bez novaca i uz podršku rap ekipe.

Hip-hop kultura u svijetu prisutna je u raznolikim medijima i oblicima. Kroz film Spike Leeja (Do the Right Thing) provlači se *Fight the Power,* poznata pjesma jedne od utjecajnijih grupa, *Public Enemy,* a film se gledao i u našim prostorima. Prekretnica u relativno sporom nastajanju domaćih hip-hop autora nastaje 1990. U samo dva dana, dva koncerta, 10. i 12. svibnja, prvo u Ksetu, pa onda u Skucu. Uz Budweisser, Mr. Cleana i HC Boxera, koji su u svom rapu koristili gitare i bubnjeve, pojavljuje se *Diffo,* (Different organisation) u klasičnoj hip-hop postavi s gramofonima, miksetom i MC Wumahom. Na koncertu su, u publici, i Electro Team, koji će godinu dana poslije napraviti veliki proboj na glazbenoj sceni, dokazujući se unutar najšireg mainstreama i pokazujući u našoj sredini na put uspjeha kojim su krenuli i mnogi američki reperi, razočaravajući time podzemne aktere i onaj hip-hop koji se negativno određuje prema popu i komercijalizaciji. Fresh Jay, prvi pravi turntableist, svojom inovativnošću i upornošću trajno će obilježiti scenu, osvajajući kasnije 4. mjesto u svijetu, mijenjajući stilove glazbe ali ostajući temeljcem

prvih dana electro i hip-hop scene. S njim su, iz istog kvarta, još dva prijatelja koji će biti djelatni akteri: Go-Cut i dj Furious.

Break dance scena od polovice osamdesetih, domaći grafiti na zidovima, i sve jača rap scena tvore podlogu za subkulturne životne stilove, bez obzira što je dio tadašnjih rockerskih aktera s podsmijehom gledao na electro glazbu smatrajući je produženjem disco glazbe. I mainstream može biti mjesto nastajanja (ali ne i trajnog ostajanja) subkulture, a uzimanje droga nije kriterij nečije subkulturnosti, što je također bio jedan od prigovora okorjelih brijača mladim breakerima. Naime, jedna od karakteristika tadašnje scene je potpuna odsutnost bilo kakve droge, legalne ili ilegalne, u break dance i electro ritualima. Možda je netko tu i tamo popio koje pivo, ali umjereno, i to je bilo sve, pijanstvo nije bilo primjetno, niti naznaka bilo kojeg drugog sredstva. U istom razdoblju, kad se etiketa šminke kaci svemu što nije vidljivi rockerski otklon od konvencija (stvarajući tako novu konvenciju unutar subkulturne scene) i kad šminkerski akteri počinju uzimati droge, break beat i hip-hop scena potpuno je »straight«, no time njeno fokusiranje na »uske sadržaje« nerazumljive roditeljskoj kulturi nije ništa manje subkulturno, niti je njihovo brijanje manje brijačko zato što se ne drogiraju. Suprotno tome, osjećaj povišenog stanja svijesti u doba kod je scena bila mala i jedinstvena, vratolomije plesa, noćna oslikavanja zidova, prva repanja, to govori o velikom brijačkom naboju, bez obzira na izostanak tipičnih brijačkih »pomagala«. Naravno, scena će se sve više širiti, a veliki val rap bendova s kraja osamdesetih i na samom početku devedesetih privući će druge subkulturne aktere. Među utjecajnim bendovima koji su posredovali subkulturne identitete puno širem krugu urbanih plemena od dotadašnjeg, prvog plemena domaće hip-hop scene bili su: Public Enemy, NWA, Gang Star,



"El Bahatee"


"The Beat Fleet" (ST)

Getto Boys, Erik B & Rokeem, Silver Bullet, LL Kool J, Ultra-magnetic MC-s, Boogie Down Productions i mnogi drugi, kao i kasniji samostalni radovi Dr Dre, Jce Cube i posebno Ice-T s dodatnim Body Count bendom. Kraj osamdesetih označava brojne crossover varijante u glazbi, pa i velike plemenske mixeve poput susreta radikalnih repera sa speed i trash metalcima, gdje po dva benda, iz svakog plemena po jedan, zajednički izvode pjesme, poput onih na kompi-laciji »Judgement night«. Zajedno s tim procesom, na našoj subkulturnoj sceni sve širi krug ljudi prisvaja elemente hip--hop identiteta, dakle i oni akteri koji su »preskočili« fazu break beata, grafiti scenu ili rani hip-hop, boraveći u to doba na drugim, rockerskim ili srodnim subkulturnim sce-nama. To proširuje osnovnu (u pogledu droge »straight« grupu) koja je postojala prije žestokog pokreta rap akti-vizma kraja osamdesetih.

Poslije rata, kod nas nastaje, u dvije faze, šira scena autentičnih domaćih hip-hop kolektiva. Pisanje grafita ta-kođer ima svoj revival, pojavljuju se, među ostalima, YCP i UMF, Soee (današnji Leon). U Zagrebu, Slavin Balen po-novo predstavlja temeljnu i integrativnu točku hip-hop scene, a emisija Rappoteka ključ informacija i interakcije. Balenu se poslije pridružuje i Frks, koji će pokrenuti Black Out emisiju, zaslužnu za poticaj novim akterima i pretva-ranje u »projekt«. U 1992. Target (iz današnjeg Tram 1 1) i dj Samurai rade svoj demo, 1993. u Splitu nastaju TBF (The Beat Fleet). Domaći rap dospijeva i na top-liste, pri-mjerice Fresh Style (a to su Fresh Jay i MC Wumah) proveli su sedam tjedana u vrhu sa svojom »VVicked at VVeekend«, a nešto kasnije uspjeh postižu Young Lordz s pjesmom »Život velikog grada«. Young Lordz su značajni i zato što su među prvima u potpunosti odbacili engleski jezik i te-pali samo na hrvatskom. Grafiti scena i jezgra domaćeg rapa uvijek su predstavljali zajednički senzibilitet. (Zapravo,



Hip-hop legende: Frks, Samurai, Wumah, Targe



Boytronic s prvom majicom "Elektro-teama" (E.T

postoji već par generacija koje u svom svakodnevnom životu utjelovljuju sva 4 elementa koja *hip-hop kultura* smatra konstitutivnim za svoje postojanje; a to su grafiti break, turntableism i MC.) Izboren je prvi legalni zid, u Varšavskoj, a 1995. grafiti scena bogatija je za časopis (fanzin) ZGB Kaos, a to je doista bogatstvo i najviši (sub)kulturni kapital koji se na toj sceni kod nas može sresti. Poslije 1995., gotovo svi pjevaju (repaju) na hrvatskom. Hip-hop je takav oblik, dovoljno slobodan i na »sample« orijentiran, koji omogućuje izražavanje na svojom jeziku, koje nije ništa manje protočno, stilizirano i autentično nego repovanje na engleskom. Hip-hop je najčešće lokalan, pa je_ prirodno da zagrebački bendovi govore kvartovskim šatrama, kao i splitski ili riječki. Uostalom, dok u Zagrebu ili Splitu ekipa »repuje« ili »repa« u Rijeci »rapira«. Današnji hrvatski reperi doživjeli su pozive u ključne studije za produciranje rap glazbe u svijetu, velikogorički Megablast osvaja nagrade na međunarodnim natjecanjima break plesa, upisujući naše kvartove na urbanoj mapi svjetske subkulturne interakcije.

Jedan od najčešćih prigovora koje analitičari (ali i akteri subkulture) upućuju hip-hop sceni jest onaj o seksizmu i maskulinizmu. Seksizam i maskulinizam velikog dijela američkih repera nesumnjiv je, neki su se upravo na to i oslanjali prilikom medijskog proboja (primjerice 2 Live Crew). O tome postoji rasprava na samoj sceni u Americi, kao i među akademskim akterima kulturnih studija, čemu se pridružuje i problem »crnog nacionalizma« i separatizma. Urbanitet koji dijele i Bronx i Spansko, Skalice i South Central, nije identičan, ali je dovoljno zajedničkih dimenzija koje omogućuju oblike adolescentskog životnog stila zasnovanog na rap glazbi i govoru. To što je u jednom razdoblju kod dijela bendova prevladavalo seksističko raspoloženje prema ženama ne znači da je to nužna karakteristika same glazbe. Dio repera je gradio reputaciju na kritici društva i civilizacije, opisu života u getu, a ne na seksizmu. Kad su u našoj sredini djevojke (Scats) željele progovoriti protiv nasilja nad ženama, također su se poslužile rep glazbom i oblikom izražavanja. Također, mnogi bendovi izrazito antiseksističke i antirasističke orijentacije služe se hip-hopom u svom uobličavanju glazbenih i drugih izraza.

Kraj devedesetih kod nas obilježava treći val hip-hop bendova i svojevrsna popularizacija. Tekstovi su dobrim dijelom snažni i duboko uronjeni u socijalni i ekonomski kontekst svakodnevnog života, gdje većina aktera pripada subkulturnoj sceni, dijeleći sudbinu ostalih i pogađajući precizno bolne točke stvarnosti, kao i proslavu zajedništva i ulične umjetnosti. Tekstovima Beat Fleeta sociolog Lalić pojašnjava »splitsko stanje uma«, objavljujući ih u knjizi koja se bavi ovisnicima o heroinu (Lalić, Nazor, 1997.) Razočaranje generacije s kraja osamdesetih, koja je doživjela komercijalizaciju hip-hopa u Americi tijekom devedesetih, dakle razblažavanje i razvodnjavanje radikalnosti, onako kako je percipirana kod nas, nekad uglavnom preko glazbe a nekad i preko teksta, sada je ustupilo mjesto ushićenju zbog još jednog životnog vala hrvatske hip-hop scene i pripadnih reperskih plemena koja cijene individualnost, lako su uronjeni u kvartovsku priču, ponekad i u način razmišljanja kvartovskih ratnika, domaći reperi surađuju i pokušavaju prevladati već mistificirane animozitete purgera i tovara. Dobar je primjer El Bahatee i njegova pjesma »govedina«, u kojoj surađuje sa splitskim TBF i protestira (ne sa strane, nego iznutra, ako govorimo o polju sukoba) protiv besmislene eskalacije navijačkog nasilja između Boysa i Torcide, završavajući pjesmu psovkom u kojoj, ako se nasilna spirala ne može promijeniti, otpisuje i »vaše sinje more« i »moje zagrebačko gorje«. No, treći val hip-hop stvaralaštva još je previše živ da bismo ga prosuđivali.

Subkulturne grupe i novi društveni pokreti

Novi društveni pokreti, bez obzira na utemeljenu kritiku samog pojma (Hetherington, 1998.) predstavljaju fenomen koji je u literaturi najčešće vezan uz osamdesete godine, uz rast »zelenih« ne samo kao političke stranke, nego jednog pokreta i skupa senzibiliteta iz kojega su zelene stranke i proizlazile. Mirovni, ekološki i feministički pokreti bili su tipični za naziv novih društvenih pokreta, iako su pokreti za regionalnu autonomiju, za prava raznovrsnih manjinskih i marginalnih grupa, kao i squatterski pokreti, zajedno činili scenu »novih pokreta« koji, dobrim dijelom, i nisu bili tako novi, ali su dolazili nakon radničkog pokreta i epohe koju je taj socijalni pokret obilježio, nagovještavajući ili detektirajući, po sudu mnogih autora (Habermas, Feher, Heller, Touraine) promjene u socijalnoj strukturi i karakteru društva najčešće zvanog »postindustrijskim«, ali i programiranim, društvom znanja, informatičkim društvom itd.

Sredinom osamdesetih, prvo u Sloveniji a zatim i u Hrvatskoj, pojavljuju se grupe koje djeluju u skladu s praksom novih društvenih pokreta. To su bile različite inicijative, koje uglavnom pokrivaju područje ekologije, mirotvorstva, ženskog pokreta, ljudskih prava općenito, ali i prava raznovrsnih marginalnih grupa na vlastiti identitet i javni život, bez obzira na duhovno, seksualno ili neko drugo opredjeljenje koje se razlikuje od konvencionalnog i dominantnog. S obzirom na opći kontekst (Černobil) i veću zainteresiranost šire javnosti za ekološke probleme (nego, primjerice, za »mirovni pokret« koji se tada većini činio besmislenim), te na osnovi izborenih uvjeta za legalno djelovanje, podrškom »omladinske organizacije«, grupe


Nenasilna izravna akcija

slovenskih »zelenih« uspjele su stvoriti ono što se u klasičnoj teoriji još od L. V. Steina zove »društveni pokret«. Razlika koja se pri tome pojavila u odnosu na prisutnost sličnih inicijativa i eventualni »pokret« u Hrvatskoj prije svega je determinirana specifičnošću političkog sustava i (samo)promjenom koju je izvela »ZSMS«. Riječ je o procesu liberalizacije, o stupnju otvorenosti, postojanju dijaloga i tolerancije različitosti, o općoj klimi u kojoj su se pojavili slovenski akteri »novih društvenih pokreta«. Presudno je u tom procesu bilo mijenjanje same omladinske organizacije, koja se otvorila prema novim inicijativama osiguravajući im autonomiju djelovanja nezamislivu u tom periodu u drugim republikama. Bit tog procesa je u igri legalnosti i legitimnosti: omladinska organizacija je pružila legalnost djelovanju inicijativa i pokreta, a oni njoj legitimnost čija je kriza bila očigledna. Moguće su i druge interpretacije koje bi povezivale »početke postindustrijske modernizacije« s teže istražljivim oblikom političke volje i planskog reformatorskog zahvata u samopromjenu ključnih političkih aktera (organizacija), no ovdje je važan okvir koji je omogućio nastajanje mreža aktera, među kojima su i oni kojima se bavimo - subkulturni akteri. Postojanje medijske integrativne točke (primjerice, Mladina i Tribuna, a nije zanemariva ni sve šira scena »mikro-medija«, poput fanzina), uz legalno djelovanje i spomenuti kontekst prodiranja ekoloških tema u svakodnevni život, omogućilo je nastajanje heterogenih aktera zvanih »novi društveni pokreti«, čije djelovanje, po ciljevima, senzibilitetu, metodama rada i prisutnim životnim stilovima, podsjeća na slične pokrete i grupe poznate pod istim imenom iz zapadnih zemalja. Čak i više nego je to bio slučaj u nekim državama Zapada, zbog specifičnog političkog konteksta i manjeg geografskog prostora, grupe intelektualaca ostvarile su značajan utjecaj raspravom o civilnom društvu, a naklonost medija

koji su uživali znatne slobode i istovremeno bili dobrim dijelom alternativno orijentirani (Mladina) uspostavila je i središnjim prikazala, osnažila mirovnjake, ekologe, feministkinje, kao i duhovnjake, gay grupe, punkere i alternativno-umjetničke aktere, na način nedosegnut i u nekim zapadnim sredinama.

Za naš rad je važno naglasiti prisutnost subkulturnih stilova na sceni novih društvenih pokreta i inicijativa u Sloveniji. Na specifičnoj sceni koja je tada postojala mogli su se pronaći poznati stilovi poput punkerskog, hipijevskog, kao i stil nekonvencionalnog studenta, koji je ujedinio ove »strukture osjećaja« kao strukture otpora i samorealizacije, na različite načine (ne)dokazujući svoju pripadnost vanjskim obilježjima. Prisutni su i drugi subkulturni stilovi, kao i mnogi mladi koji ne pripadaju profiliranim subkulturama, ali su u primarno ekološkom, feminističkom ili nekom drugom angažmanu dijelili širu rock i pop kulturu mladih, što je osobito dolazilo do izražaja prilikom manifestacija, demonstracija i »fešti« povodom nekih kampanja i akcija.

U Hrvatskoj su također, u drugoj polovici osamdesetih, nastale slične grupe i inicijative, no javna scena nije zabilježila tako masovan, ni medijsko-interpretacijski utjecajan život »novih društvenih pokreta«. No, bilo bi prilično nezgrapno i previše jednostavno zaključiti da su u Sloveniji postojali pokreti, a u Hrvatskoj ne, iako to na jednoj razini stoji. Ta razina se odnosi na kvantitativni aspekt, masovnost i javne manifestacije, kao i na kvalitativni aspekt djelovanja i utjecaja, medijske prisutnosti i izgradnje mreža i institucija. Međutim, jedino je ekološki pokret uspio mobilizirati značajan broj ljudi, a sustav alternativnih mreža i medijski utjecaj o kojem je riječ bili su šire zasnovani od ciljeva i prakse »novih društvenih pokreta«. Pokretima su proglašavane inicijative poput duhovne, mirovne, i nije velika pogreška oznaku »ndp« pripisivati akterima koji u

svom djelovanju i identitetu sliče ideal-tipskim predstavnicima sličnog djelovanja na Zapadu, ali je problematično stvoriti sliku o brojnim društvenim pokretima koji djeluju malo sjevernije od područja na kojem se ništa slično ne događa. Među rijetkim (a s obzirom na doticanje konkretnih aktera neosporno jedinim) studijama ovog problema i perioda nalaze se radovi Inge Tomić-Koludrović (1993., 1996., 1998.). U tim radovima dobro je prikazan politički kontekst u Hrvatskoj koji nije odgovarao na zahtjeve kriznog vremena, koji je bio represivan i nije dopuštao, strukturno ni ideološki, širu artikulaciju alternativnih interesa ni uključenje aktera u tržišno postavljenu postindustrijsku modernizaciju i promjene strukture u tadašnjoj »najpermisivnijoj republici«. Ipak, uz dobru analizu funkcioniranja tadašnjeg sistema i istraživanje samih aktera, koji su djelovali u Hrvatskoj (»Žena i društvo«, »Svarun«, »ženska grupa Trešnjevka«, medijska uloga »Starta«), makrosociološka perspektiva i kombinatorika predmodernog, modernog i postmodernog (postindustrijskog) kao smjer zaključivanja, odvodi autoricu do negiranja implikacija koje se nadaju iz samog empirijskog materijala. Grupe kojima je cilj stvaranje šireg pokreta, koje djeluju u skladu s tipom kampanja, tema i »središnjih preokupacija« bliskih europskim »novim pokretima«, koje u svojim akcijama slijede »djeluj lokalno misli globalno« principe ekološkog i srodnog aktivizma, i koje brojčano premašuju slične grupe u Sloveniji, ostajući izvan višedimenzionalno ideološkog, nesklonog medijskog i političkog bloka u Hrvatskoj, moraju biti pojmovno odvojene od sličnih grupa u susjednoj republici i osobito odvojene od nositelja sličnih životnih stilova u zemljama koje su na osnovi postindustrijske strukture omogućile »postmaterijalističke vrijednosti« i nove društvene pokrete. Neosporno točna pretpostavka o razlici strukture društva i o (post)industrijskom kompleksu prostora koji analiziramo ne

bi smjela izvoditi determinističke zaključke o nepostojanju postmaterijalističkih vrijednosti tamo gdje za njih nisu osigurani »materijalni uvjeti«. Cijela historija prenošenja setova gesti, imagea, struktura osjećaja i vrijednosti, koja je na djelu desetljećima u subkulturi mladih, svjedoči o procesu stvaranja efektivnih zajednica i konkretnih aktera koji slično pulsiraju u različitim socioekonomskim i političkim kontekstima. Također, ne možemo niti za zapadne zemlje govoriti o jednostavnoj promjeni koju postindustrijalizam osamdesetih stvara na sceni životnih stilova, gdje u skladu s promjenama kao da prestaje važiti subkulturni oblik okupljanja i grupnih identiteta, gdje se životni stilovi individualiziraju u potrošačkom imperativu. Ako je samo to točno, kako ćemo, uz neosporni pravac individualizacije, objasniti pokrete nogometnog huliganizma, rast subkulture nogometnih huligana koji su središte bogate Europe (Heysel) upravo sredinom osamdesetih obilježili stilom horde, grupnog identiteta unutar nogometnog plemena?

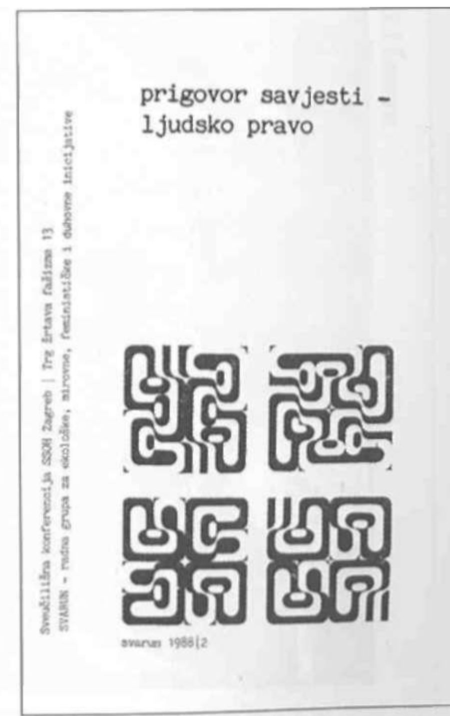
Grupe, koje su djelovale »u duhu novih društvenih pokreta«, važne su ovdje prvenstveno zbog područja koje dijele sa subkulturnim stilovima. U Hrvatskoj, slično kao i u Sloveniji, nastao je aktivistički oblik spajanja nekoliko adolescentskih, više ili manje protestnih, subkulturnih senzibiliteta. Akteri grupa bliskih novim društvenim pokretima bili su nešto stariji od prosječnih pripadnika subkulturne scene, ali su u mnogim dimenzijama dijelili jednu širu scenu. Alternativna scena je pojam koji u ovom slučaju označava prostor u kojem se sreću akteri subkulture, alternativno-kazališni i drugi umjetnički projekti, kao i akteri pokreta i inicijativa. Za vrijeme djelovanja grupe Svarun gotovo svaka javna akcija bila je praćena određenim zvukovima, od kazeta do organiziranja koncerata ili priključenja koncertima i drugim sličnim događanjima na subkulturnoj sceni sa svojim štandovima, peticijama protiv gradnje atomskih cen-

trala, za biciklističke staze, lecima, bedževima i cjelokupnom svarunovskom ikonografijom koja nije puno odudarala od mnogih sličnih grupa sjevernije i zapadnije. Na tim mjestima došlo je do susreta različitih subkulturnih grupa, do već poznatog spajanja punkerskih, garažnih, hard-core i noiserskih impulsa s hipijevskim, psihodeličnim, nježnijim senzibilitetima. Mix životnih stilova i subkultura među nositeljima Svarunovih akcija i kruga od par stotina simpatizera bio je još složeniji; tu su se našli i akteri novog otpadništva kojima ni nogometni huliganizam nije bio stran, rastafarijanstvom inspirirani akteri, kao i oni kojima su glazbena posredovanja bila izvan životnog stila, nalazeći dovoljnu zaokruženost u primarno ekološkom, ili primarno feminističkom angažmanu. Težina i specifičnost rada takve grupe u uvjetima ondašnjeg konteksta i političke kontrole nije ovdje predmet razmatranja, no zbog spominjanja »Starta« i (»nove sitne buržoazije« koja bi generirala nove kulturološke i ekonomske sklopove) u vrijednom doprinosu Tomić-Koludrović, treba pojasniti dvostruko odbijanje koje je karakteriziralo Svarun i slične aktere; uz odbijanje dominantne kulture, kako u njenoj dimenziji službene ideologije koja je propisivala samo ovlaštene aktere, tako i u dimenziji tradicionalno-patrijarhalne kulture i one dominatne u urbanim središtima, koja je dijelom građanska, Svarun je simbolizirao odbijanje i onog rudimentarno »novopotrošačkog« dijela aktera u nastajanju, pa je u »Startu« prepoznavao snagu koja je sa suprotne strane barikade, ili sa suprotne strane (kontra)kulturološkog koda, kojim je obilježen horizont djelovanja novih društvenih pokreta, čak i tamo gdje ih na neki način »nije bilo« - u Hrvatskoj.

U drugoj polovici osamdesetih, u specifičnoj političkoj klimi, Svarun pokušava djelovati kao »radna grupa« pri SSO, da bi izborio legalni status. Prvo razdoblje aktivnosti bilo je polu-legalno, zatim, nakon izbacivanja iz okrilja

OK SSOH Trnje potpuno ilegalno, i na kraju legalno u sklopu sveučilišne konferencije tadašnje omladinske organizacije. Ekologija, nenasilje, ravnopravnost spolova, duhovnost, antiautoritarnost, to su bile uporišne točke okupljanja i akcije. S vremenom se feministička grupa odvojila i započela djelatnost kao »Ženska grupa Trešnjevka«. Svarun je prestao s radom kad je započeo proces slobodnog političkog organiziranja, a jedan dio ključnih aktera priključio se koaliciji »evropska zelena lista« na prvim izborima. ARK i Zelena akcija također vuku dio svoje jezgre iz Svaruna, a sličan se duh može osjetiti i danas na alternativnoj sceni, zbog postojanja zelenog aktivizma, ZAP-a, Attacka, ženskih mreža (b.a.b.e,,, infoteka, ženski studiji, autonomna kuća..) Lune, i Shivinih sljedbenika koji »brane istinu«.





svarun

sveučilišna konferencija ssoh zagreb

radna grupa za ekološke, mirovne, feminističke i duhovne inicijative

zašto ekološki pokret?

rujan 1987.

ZAGREB BICIKLISTIMA !!

SVARUN

① „MAJČIN DAN" – NE HVALA

OSMOMARTOVSKI CIRKUS NE RJEŠAVA NI JEDAN OD PROBLEMA S KOJIMA SE ŽENE SVAKODNEVNO SUSREĆU. OBIČAJNI ZAKONI SU U PATRIJARHALNOJ SREDINI KAKVA JE NAŠA, JOŠ UVIJEK TI KOJI REGULIRAJU ODNOSE MEĐU SPOLOVIMA.

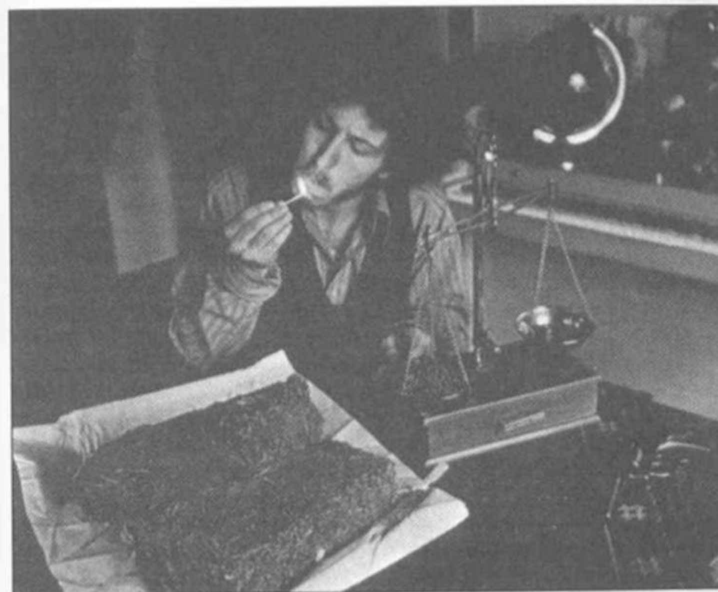
KAKO ZAISTA ŽIVI „RAVNOPRAVNA" ŽENA?

- RADNI DAN: 6 – 14 h → RADNO MJESTO
  14 – 22 h → DRUGO MJESTO (kuhinja, spremanje, djeca...)
  ? → SLOBODNO VRIJEME
- ODGOVORNOST ZA ODGOJ DJECE ISKLJUČIVO JE PREPUŠTENA ŽENI, DOK JE ONA ISTOVREMENO, ČESTO TRETIRANA KAO NEPUNOLJETNA I NEODRASLA.
- LAŽNA [illegible] „LJEPŠEG" SPOLA – PRIBAVLJA ŽENI POTREBNA SREDSTVA: – SVAKODNEVNA DOTJERANOST NA ULICI
  – REPRESIJA MODE
  – VRIJEĐANJE DOSTOJANSTVA ŽENE U MEDIJIMA I PROPAGANDI
- VEĆINA „ŽENSKIH" POSLOVA LOŠE JE PLAĆENA. PRIMJERICE, U PROIZVODNIM GRANAMA SA NAJNIŽIM OSOBNIM DOHOCIMA RADE GOTOVO SAMO ŽENE. [illegible] TEKSTILNIH TVORNICA SU POTPUNO „CARSTVO" ŽENE, – ŠEFOVI MUŠKARCI. RAZLOZI? ČESTO JE MOGUĆNOST OBRAZOVANJA ŽENE OGRANIČENA TRADICIONALNOM OBITELJSKOM ULOGOM, PRILIKOM BOLJIH ZAPOSLENJA PREDNOST IMAJU MUŠKARCI, JER SU ŽENE „NEPOUZDANE" (porodiljski dopust, prijevremene).
- REPRESIVNO „ŽENSKO" ZDRAVSTVO KOJE ŽENU VIDI KAO SREDSTVO ZA RAĐANJE, A NE KAO LIČNOST / samo ženska kontracepcija, prenatrpane ginekološke klinike i rodilišta, neljudsko [illegible] medicinskog osoblja itd. /

Pri rješavanju tih i mnogih drugih problema što ih žene osjećaju na svojoj koži, mora doći do promjene svijesti kako žena tako i muškaraca, jer se samo zajednički može ostvariti LJUDSKA EMANCIPACIJA.

O upotrebi droge na subkulturnoj sceni

Droge možemo podijeliti prema njihovim farmakološkim svojstvima *[halucinogeni,* poput blažeg cannabisa i jačih LSD-a, psylocibina i mnogih drugih, *opijati,* poput heroina, morfija, heptanona, svih derivata opijuma uključujući i čaj od makovih glavica, *solventi* poput ljepila ili acetona, *barbiturati, amfetaminske droge, kokainske,* itd.), prema legalnosti ili ilegalnosti posjedovanja i nabave, prema tipu i intenzitetu ovisnosti (psihološke i tjelesne) koju izazivaju, a podjela na lake i teške droge također je u javnoj upotrebi. Nikotin i alkohol **(u7** kofein) predstavljaju najrasprostranjenije droge na našem području, one su ukorijenjene u kulturi i njihova upotreba dio je svakodnevnog života, uključujući mnoge oblike teške ovisnosti, kao i drastičnog razaranja socijalnih odnosa i individualnog zdravlja. Njihova upotreba snažno obilježava i subkulturne grupe, iako povremeno određeni subkulturni stilovi odbacuju tradicionalne (s obzirom na naše društvo) droge, smatrajući ih suprotnim novoizborenim »središnjim preokupacijama« pojedinog životnog stila (poput ranih hipija ili dobrog dijela prvih ravera za koje je alkohol izraz nedopuštenog primitivizma). Treba spomenuti i »straight-edge« usmjerenje koje je najviše povezano s hard-core glazbom, ali postoji i na široj subkulturnoj sceni, unutar kojega se odbacuju sve droge i zagovara vegetarijanstvo. Ipak, na mnogim dijelovima subkulturne scene, od Beckerovih jazz glazbenika, preko modsa i rockera, kontrakulture šezdesetih, punkerskih generacija, do britanskih ravera iz studije Sarah Thornton, uvijek se ekperimentiralo s brojnim drogama, kako legalnim i dostupnim, tako i onim ilegalnim. U svom posezanju za drogama, mladi uglavnom ne odudaraju od modela koji je prisutan u roditeljskoj kulturi, iako povremeni masovni pokreti mladih, koji upotrebom pojedinih droga posreduju vlastite životne stilove, šokiraju roditeljsku kulturu koja preferira donekle drukčije droge. U javnosti su prisutni mnogobrojni stereotipi, medijski osnažene ideologije koje mistificiraju droge iz vlastite perspektive,



Vaganje marihuane

zasnovane na strahovima i tipu tradicionalne svijesti, kao i na određenim materijalnim interesima proizvođača ili prodavača legalnih i ilegalnih droga. Kriterij legalnosti toliko je još uvijek jak da u javnosti pojam droge najčešće predstavlja sinonim za ilegalne droge. Rascjep između popularnih (pučkih) predodžbi i spoznaja nastalih unutar široke subkulturne scene dubok je već zbog činjenice desetljećima dugog eksperimentiranja subkulturnih i drugih mladih (koji u međuvremenu već imaju i unuke) s najrazličitijim

vrstama dostupnih i »nedostupnih« droga i načinima njihove upotrebe, gdje postoji iskustvo teškog oblika ovisnosti o heroinu i alkoholu, kao i iskustvo širokog spektra eksperimentiranja i upotrebe drugih droga (posebno pušenja cannabisa koje traje nekoliko generacija) u kojem akteri shvaćaju da ovaj drugi niz, kvantitativno neusporedivo veći i kvalitativno drukčiji, nije rezultirao ovisnošću i tragičnim posljedicama koje visokokriminalizirani heroin u kratkom i legalni alkohol u dužem roku izaziva po korisnike i društvo uopće. Slika, koja se u javnosti najčešće veže uz sam pojam droge, uvijek je ona koja se odnosi na heroin, kriminalizaciju, i tešku, tjelesnu ovisnost. Kada akteri onog raznolikog dijela subkulturne scene koji upotrebljava droge slušaju dominantni javni govor o drogama, koji zbog činjenice ilegalnosti spaja u značenju heroin s cannabisom, onda im se čini da slušaju neki drugi, daleki i čudni jezik, koji odudara od svakodnevnog života i iskustva.

U Hrvatskoj, u drugoj polovici sedamdesetih, hašomani su predstavljali aktera koji je eksperimentirao sa svim drogama, dok su šminkeri i štemeri ogromnom većinom bili vezani uz alkohol. Na dijelu hašomanske scene upotrebljavalo se sve: od alkohola čiju upotrebu su dijelili s drugima, do ljepila, cannabisa, »maminih« tableta[28], LSD-a, opijata i svega drugoga. Već kraj sedamdesetih predstavlja promjenu - pušenje cannabisa polako se širi u kulturi mladih uopće, one grupe hašomana za koje bi britanski sociolozi rekli da su imali homologan odnos prema pušenju cannabisa, glazbom i drugim vrednotama i praksama svog životnog stila, bili su šokirani kada su čuli ili primijetili da »šminkeri puše travu«.

Ovdje se vidi kako subkulturni akteri prepoznavaju činjenicu poznatu iz medicinskih istraživanja o ženama koje više od muškaraca postaju ovisne o sedativima.

Prijelaz iz sedamdesetih u osamdesete donio je niz sličnih »šokova« onim pripadnicima subkulturne scene koji su preferenciju pojedinih droga učinili konstitutivnom za stil svoje uže i šire škvadre. Kao što su travu počeli pušiti i šminkeri, tako je i dio štemera počeo miješati cannabis s uvijek prevladavajućom upotrebom alkohola. Oblikovanje stila nogometnog huligana i sudjelovanje dijela navijača u »novom otpadništvu« sredine osamdesetih snažno je proširilo područje pušenja cannabisa, pridonoseći promjeni stavova i raspoloženja među grupama koje nisu bile sklone subkulturnim odmacima od dominantne stvarnosti. Promjena je doista bila velika - onaj tko bi na stadion donio joint sedamdesetih godina, mogao se susresti s gnjevom okoline i realnim »šamarom« protiv droge o kojoj su neznanje tadašnji navijači dijelili sa svojim roditeljima, dok u osamdesetim paljenje jointa na stadionu postaje sve uobičajenije. U drugoj polovici osamdesetih navijači (posebno u Splitu) upotrebljavaju i teže droge, što ih dodatno kriminalizira i dijelom udaljuje sa stadiona i navijačke scene. Droge bez sumnje djeluju u skladu sa svojim farmakološkim svojstvima, ali s obzirom na socijalnu i interakcijsku konstrukciju subkulturnog svijeta i značenja, mnoge droge mogu biti različito upotrebljavane, unutar različitog subkulturnog stila, proizvodeći i različite učinke i uklapajući se u različite modele života i sustave vrijednosti, bez obzira na ista farmakološka svojstva. S nekim drogama, poput cannabisa, lakše se eksperimentira i socijalno oblikuje značenje uzimanja, dok je to s heroinom teže, ali ne i nemoguće. Heroin je (kao i alkohol na dužu stazu) teška droga koja izaziva visoku tjelesnu ovisnost, pa njegova duža upotreba onemogućuje pripadnicima subkulture provođenje ostalih subkulturnih aktivnosti i interesa, transformirajući aktere u novu, heroinsku subkulturu. Predrasude, stereotipi i mistrfikacije koje obilježavaju roditeljsku i medijsku kulturu kod

nas, nisu zaobišle u potpunosti samu subkulturnu scenu na kojoj se često neka droga uspostavlja kao »tipična« za pojedini subkulturni stil, u percepciji subkulturnih aktera. Ta percepcija se mijenja, interakcijom i iskustvom, uz komunikacijsku propusnost većeg dijela scene, pa takvi stereotipi brzo nestaju, a nastajanje novih obrnuto je proporcionalno poznavanju šire scene raznolikih aktera. Ako je Dick Hebdige sebi dozvolio rečenice poput »Radnička klasa + mod + speed (amfetamin) = akcija« i »srednja klasa + hippie + marihuana = pasivnost« (Hebdige 1 976., str. 96.), nije čudno što pripadnici scene koja eksperimentira s drogama, poznavajući mogućnosti moćnih izražajnih oblika, homologija i stila potkrijepljenog određenom drogom, ponekad stvaraju prejednostavne ili neistinite predodžbe kao što su hašomani-hašiš, punkeri-ljepilo, metalci-pivo, darkeri-tablete, rockabillycari-whiskey, raveri-ecstasy, torcida-heroin, psihodeličari-LSD, šminkeri-kokain itd. U pojedinim periodima doista je neki subkulturni stil bio povezan s nekom drogom, ali ono što karakterizira cijelu scenu jest širenje informacija, širenje tipova droge i tipova upotrebe kroz sve subkulturne grupe, izlazeći izvan okvira subkulture, u širu kulturu mladih (kao i starih). Današnja situacija je dvostruko obilježena; s jedne strane, pušenje cannabisa izašlo je izvan subkulturnih struktura, tipovi droge ruše stereotipe o vezanosti uz pojedine stilove, dugačke »rizle« i časopisi poput »high times« mogu se bez problema kupiti na kioscima, a s druge strane represija je snažnija, upravo prema lakim drogama i mikro-količinama čije posjedovanje je u drugoj polovici devedesetih od nekad prekršajnog, promjenom zakona postalo krivično djelo.

Droge su dio svijeta mnogih subkulturnih grupa, ali one nisu nikad usamljene u profiliranju subkulturnih identiteta. Subkulturni stilovi ponekad naglašavaju određeni tip droge, ali nigdje se nije dogodilo da neka subkultura ima

IZ PRVE RUKE

KAKO

• Postoje određeni vanjski znakovi i manifestacije na osnovi kojih i laik može posumnjati da je riječ o narkomanu. Je li to odjevenost, način razgovora (šatrovački govor), zapušten izgled, izražena pospanost ili mršavost ili kakav ini znak, ovisi o svakom slučaju posebice

PREPOZNATI NARKOMANA

• Pronalazak pribora za uživanje droga i sama droga (igle, šprice, pipete, žlice, lule, nargile).

• Druženje s drugim narkomanima. Narkomani imaju razvijen osjećaj za prepoznavanje drugih narkomana, što diktira i lako prepoznatljiv način odijevanja.

• Narkomani govore šatrovačkim govorom specijalnim govorom u kojem uporabljene riječi nemaju ono značenje koje inače nose. Osim što rabe "šatru", međusobno se sporazumijevaju posebnim kretnjama, šiframa, mimikom, ustaljenim znacima.

• Narkomani skrivaju osobne stvari ili ih drže pod stalnim nadzorom jer u njima skrivaju drogu ili pribor za konzumiranje. Vole posuđivati novac, kradu u školi (signal)! Izdvajaju se iz skupine (borave na neuobičajenim mjestima kao što su zahodski prostori, tavani, podrumi). Prije nego što se odvoje iz skupine, mogu se opaziti promjene u raspoloženju (izraženiji nemir ili strah). Povratkom u društvo raspoloženje im je zamjetno suprotno (izraz na licu zadovoljan, čak vedar).

Dugogodišnje iskustvo i rad s narkomanima omogućio je da se po nekim vanjskim i vidljivim manifestacijama može prepoznati uživatelj nekih vrsta droga.

NARKOTICI (morfij, heroin, kodein, heptanon, metadon)

• ožiljci od injekcija po tijelu, a najčešće na unutarnjim pregibima ruku, tragovi bijelog praha i crvenilo oko nosnica od ušmrkavanja, pospanost i letargija.

BARBITURATI (fenobarbital, heksobarbital, ciklobarbital)

• opći znakovi intoksinacije alkoholom (iako dah ne miriše na alkohol), teturanje, posrtanje, tromost, dezorijentiranost, pospanost i nedostatak zainteresiranosti za okolicu.

KANABIS (marihuana, hašiš, hašišovo ulje)

• u početku živahnost, brz i glasan govor, smijeh, zatim pospanost i tupost, odaje ga miris dima suhoga sijena koje gori.

HALUCINOGENI (LSD, STP, DMT)

• mirno sjedenje i počivanje slično snu ili transu, osjećaj straha, panike, pokušaj bježanja, neobične promjene u ponašanju i raspoloženju, često i nagla agresija u odnosu na okolicu.

PSIHOSTIMULANSI (amfetamini, kokain)

• pretjerana aktivnost, razdražljivost, svadljivost, nemir, raširene zjednice, suhoća u ustima i nosu, neugodan zadah iz usta, često oblizavanje usana, češkanje nosa, intenzivno puženje, duža razdoblja bez hrane i sna.

LJEPILA

• miris daha i odjeće na organska otapala, obilna sekrecija iz nosa, sužene zjenice, oslabljeno vladanje mišićima, pospanost, psihička odsutnost.

Dr. Duško MODLY

IZ „HALLO 92" GLASNIK MxUxPx-A
SVAKI KOMENTAR BIO BI SUVIŠAN!

SPOLNA IZOPAČENOST

PITANJE: Zaljubljena sam u jednog mladića koji me prisiljava na vrlo neestetske aktivnosti. Ne mogu opisati što sve od mene traži, no meni se često pričinja da on nije normalan. Obraćam se s molbom da mi protumačite što je to perverzija i da li imam pravo kada ga smatram bolesnim?

EVO, GOTOVO JE I NADAM SE DA VAM SE SVIDJELO, ČUJEMO SE! TRAŽITE BR. 1!

U punkerskom fanzinu objavljen tekst iz glasnika MUP-a "Halo 92"

ekskluzivno pravo raspolaganja farmakološkim i simboličkim osobinama droge. Droga može biti sastavni dio nečije subkulturne svakodnevice, ali jasno nastajanje subkulture isključivo oko neke droge ili djelatnosti s drogom povezane vidljivo je gotovo isključivo na primjeru heroina, kao i na primjeru nastajanja »krimi« subkulture viših preprodavača, što predstavlja klasični sociološki obrazac delinkventne subkulture, struktura učenja i socijalizacije subkulturnih aktera unutar (kriminalnoga) svijeta odraslih dealera. Iako se unutar svake subkulturne grupe mogu izdvojiti oni kojima droga postane bitan, pa i najvažniji dio aktivnosti na punkerskoj, raverskoj, navijačkoj ili nekoj drugoj sličnoj sceni, ipak takvi akteri ostaju na svojim scenama. Čak i u slučaju ovisnosti o heroinu, akteri nastoje zadržati »svoj stil« ali ovisnost o heroinu je toliko snažna da većini to onemogući, pa su mnogi ovisnici, po vlastitim riječima »prije« bili punkeri, torcidaši, metalci ili nešto drugo (nastojeći na različite načine vratiti svoj primarni subkulturni identitet), a »sad« su pripadnici heroinske subkulture.

Subkulturu ovisnika o heroinu moguće je promatrati posebno, iako se ona i dalje prepleće s djelovanjem drugih subkulturnih aktera, ponekad javno iskazujući svoj status, poput pripadnika Torcide koji su za vrijeme liječenja od ovisnosti o heroinu u Zagrebu došli na utakmicu Dinama i Hajduka s transparentom »Torcida - odjel ovisnosti«. Ipak, postoji i značajan broj ovisnika o heroinu koji nije pripadao profiliranim subkulturnim grupama, a u zagrebačkom kontekstu ni izdaleka u tolikoj mjeri grupama navijačke ekspresivnosti kao što je to slučaj sa Splitom. Ovisnost o heroinu udvostručila se nakon ratnog perioda, proširivši socijalnu bazu, smanjivši dob i prethodno iskustvo s drogama prosječnog ovisnika, utječući snažno na porast krade i drugog kriminala. Istraživanja pokazuju da najveći broj ovisnika nije činio krivična djela prije početka ovisničkog staža, pa porast kriminala prvenstveno moramo vezati uz činjenicu teškog nabavljanja potrebnog novca za ilegalnu drogu, a poznavanje količina potrebne droge, cijena i načina prodaje ukradene robe omogućuje spoznaju visokih brojki koje govore o nekoliko stotina krivičnih djela jednog ovisnika u šest mjeseci do godinu dana. U periodu 1993./1994., tijekom istraživanja problema ovisnosti, boravio sam oko šest mjeseci svakodnevno na odjelu ovisnosti KBC »Sestre milosrdnice« u Vinogradskoj. Sudjelovao sam u ispunjavanju ankete kojom su se dobili opći podaci o ovisnosti, dobi, obrazovanju, stažu na ovisničkoj sceni, terapiji itd. Ovdje je važno uočiti ono što se anketom nije dobilo, a to su aspekti svakodnevnog života, sleng i posebne karakteristike života u bolnici, na odjelu koji ima dvadesetak kreveta za »drug free« tretman i stotine ovisnika koji se liječe ambulantno. S obzirom na subkulturna obilježja primjećuje se specifično »zamrzavanje« nekadašnjih subkulturnih aktivnosti kod dijela aktera, djelomično napuštanje onih sadržaja koji nisu imali veze s heroinom, što akteri doživljavaju na različite načine, ali sa sličnim priznanjem o dominaciji heroina nad ostalim područjima i stvaranju osnove (osnažene vremenom i energijom koja se mora uložiti u ilegalne aktivnosti oko nabave) za specifičnu heroinsku subkulturu. U toj subkulturi teže je održati škvadre, a veze su često plod zajedničkih preklapanja u načinima krađe ili drugih oblika dolaženja do droge. Mnogi navode da je raspadanje škvadre bio uvod u period ovisnosti, jer dok se škvadre koje zdjedno puše cannabis mogu održati veoma dugo (i duže nego zamišljena »prosječna škvadra« bilo kojeg usmjerenja) heroin zbog svoje snage, skupoće, ilegalnosti, djelovanja, rasta tolerancije, dakle i farmakoloških i socijalno kontekstualiziranih svojstava najčešće razbija sve druge, izvanheroinske oblike povezivanja, kao i heroinski zasnovani oblik škva-

dre na dužu stazu. Iz toga se djelomično isključuju oni kojima materijalni uvjeti mogu dati šansu zadržavanja dobrog dijela ličnosti skršene ritmom nabavljanja heroina u prosječnim uličnim uvjetima. Sleng koji se razvio oko heroina odnosi se na djelovanje droge (flash, stonaža, kljucanje itd.), samu drogu (horse, žuto, spuštalica, tvrdo), na oblik pakiranja (u obliku panja ili piza), uzimanja (šut, po nosu, folija, gun, puknuti se, zavidati, furati, rokati, itd.) i na probleme nabave (šana, vala, puknuti auto, ria, šema...). Dobar dio slenga akteri heroinske subkulture dijele sa svojim (djelomično prijašnjim) širim subkulturnim krugom, ili drugim, gradskim i regionalnim područjima s kojih na »liječenje« dolaze. Za vrijeme liječenja mnogi nastavljaju s drogiranjem, pritisnuti na liječenje policijom i suđenjima, kao i roditeljima ili nekim drugim rođacima ili partnerima. S obzirom na osnovnu temu ovog rada, uočen je problem nepostojanja pluralnijeg pristupa tretmanu, osobito u svjetlu »alternativnog socijalnog rada« i potencijala koji sama subkulturna scena ima u mogućnosti pružanja podrške onima koji se žele riješiti ovisnosti o heroinu. Osim u bolnici, ovisnici se kod nas mogu liječiti i u komunama, poput onih javnosti poznatih, sestre Bernardice i sestre Elvire. No, na oba mjesta postoji eksplicitno ili implicitno sugeriranje devijantnosti kompletnog načina života koji je za dio aktera bio povezan s nekim rockerskim ili navijačkim subkulturnim stilovima. Ovisnici o heroinu dolaze iz različitih socijalnih i (sub)kulturnih krugova i za neke od njih se postojeći oblik tretmana pokazuje primjerenim. Međutim, nekim akterima je teško prihvatiti odbacivanje glazbe ili imagea, svoje »inicijalne devijacije« u očima sistema, kao uzročnika kasnije ovisnosti, posebno zbog znanja o golemom broju vršnjaka koji imaju slične frizure, jakne, sleng, glazbu i ritual, a nemaju veze s heroinom. Iskustva zapadnjačkih grupa koje možemo nazvati »alternativnim socijalnim radom« i koje su često financirane od države, pokazuju kako mladi uključuju ovisnike u svoje zajednice (koje mogu biti dijelom ili pomiješano punkerske, squatterske, navijačke, rockerske, hipijevske itd.) u kojima se često tolerira alkohol i cannabis, i postoje oblici zajedničkog rada na koncertima, u dućanu, proizvodnji postera, šalova, kapa itd. Takav pristup pomogao je mnogim ovisnicima o heroinu, a na našoj sceni također postoji mogućnost »modelskog utjecaja« u kojem se specifičnom dijelu (nikako ne svima) ovisnika o heroinu pokazuje da se ne moraju odreći svojih subkulturnih obilježja, glazbe ili imagea, dakle da mogu i u apstinenciji ostati metalci, punkeri, noiseri i slično, pri čemu je prestanak uzimanja heroina uvjet ostajanja punkerom, metalcem ili navijačem, barem dok se u svijetu ne promijeni dominirajuća prohibicionistička paradigma.

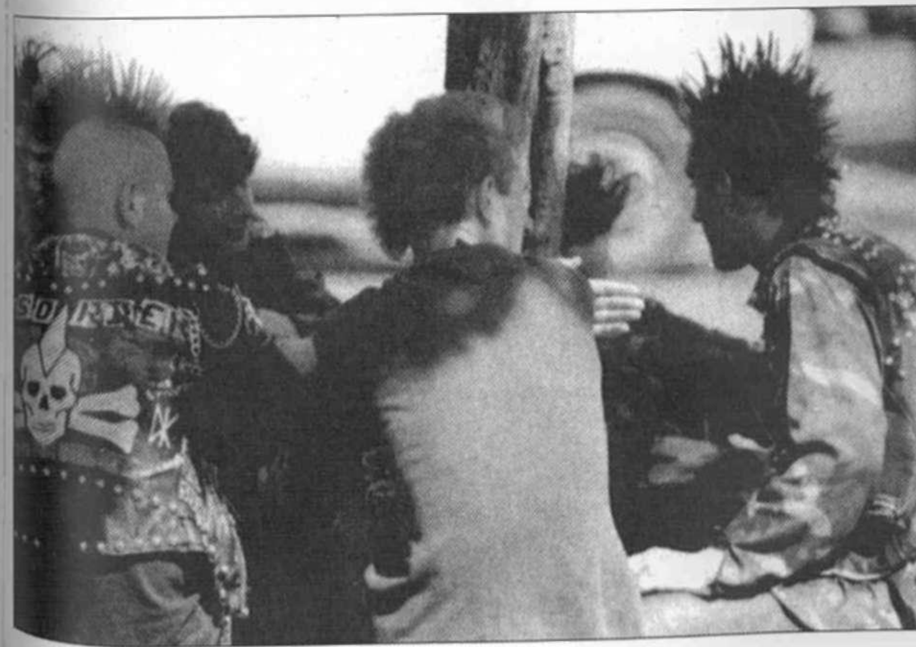
Devedesete: subkultura u ratu

Raznovrsnu subkulturnu scenu uoči rata nije mimoišao val politizacije s kraja osamdesetih godina, pri čemu od navijačkog plemena, preko darkera, do ne-navijačkih punkera, hard-coreovaca i subkulturnih aktera bliskih djelovanju »novih društvenih pokreta«, primjećujemo značajne razlike unutar otpora prijetećoj Miloševićevoj politici; od nacionalno državotvornih, antisistemskih i prodemokratskih, preko neartikulirano obrambenih do antinacionalističkih i anarhističkih orijentacija, uz još uvijek prisutnu apolitičnost i uronjenost u vlastite subkulturne sadržaje.

Agresija na Hrvatsku prouzročila je višestruke odgovore brojnih subkulturnih grupa. Većina pripadnika subkulturne scene uključila se u rat na različite načine; s obzirom na poznavanje domaće subkulturne scene i s obzirom da navijači predstavljaju samo jedan dio te scene (a njihovo uključenje se pretpostavlja), možemo zaključiti da je obrambeni karakter rata bio presudnom činjenicom u motivaciji sudjelovanja mnogih urbanih i subkulturnih mladih koji bi u drukčijoj situaciji reagirali s manje entuzijazma - sliko paljenja regrutnih poziva previše su dobro bile poznate mnogim akterima. Dakle, najveći dio scene (unutar kojega navijači predstavljaju najbrojniju skupinu) priključio se obrani (kako dragovoljno tako i sačekavši mobilizacijski poziv kojega se krajem ljeta 1991. lako moglo predvidjeti), jedan dio je otišao u inozemstvo, mali dio pokušao djelovati protiv rata naglašavajući ljudska prava i negativne aspekte domaće nacionalne homogenizacije, a dobar dio je nastavio živjeti, i u ratnom kontekstu, koliko je moguće u skladu sa svojim subkulturnim preferencijama, pa je već pri prvom smirivanju sukoba u Zagrebu počelo nastajati



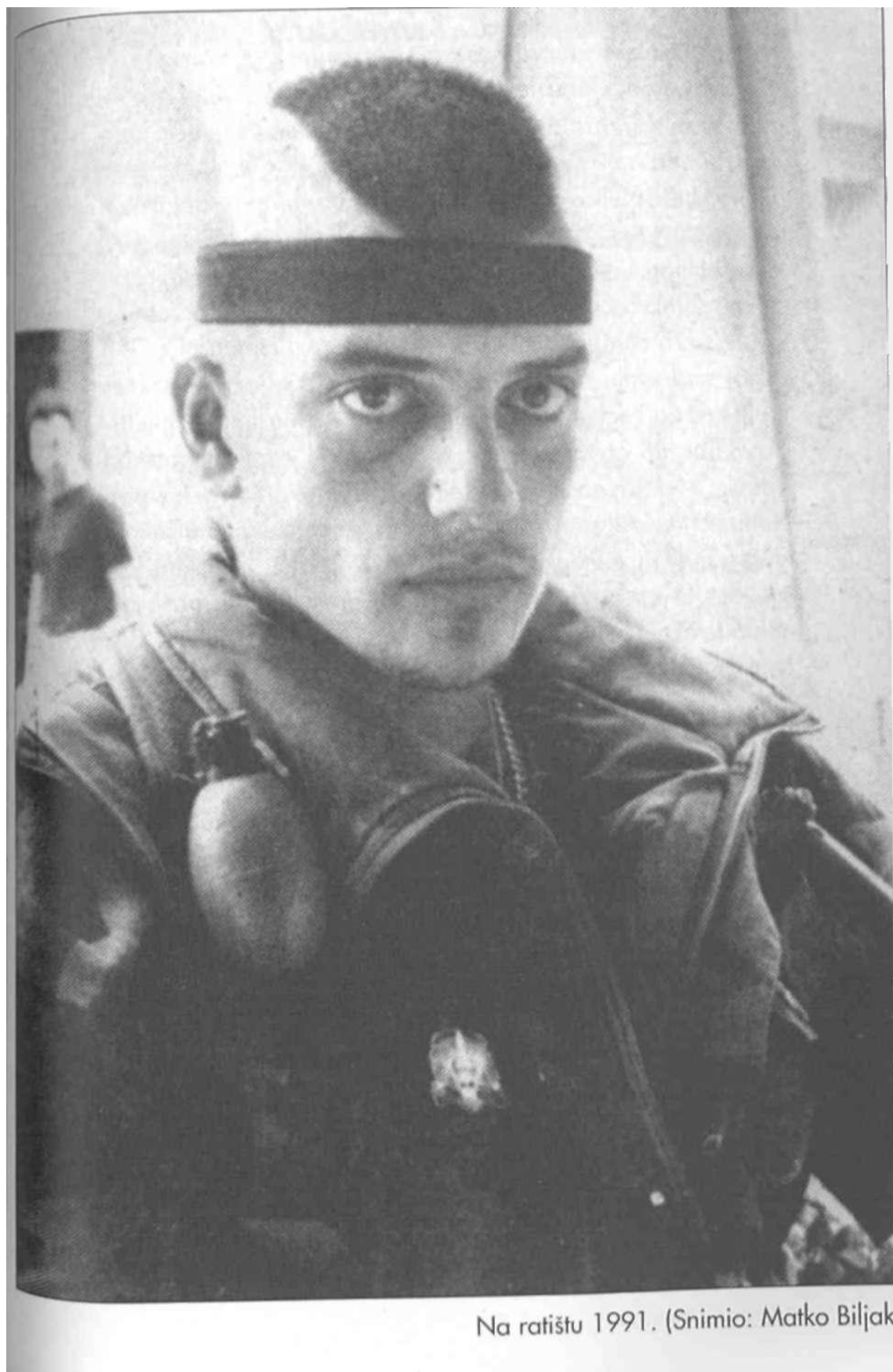
"Pankeri stižu pred vrata Hrvatskog sabora" (počeci drukčije javne prisutnosti punka). Devedesete će donijeti i složenije oblike artikulacije političkog i antipolitičkog u punku. (Snimio: Nikša Antonini)



ekstatičko techno pleme. Onaj dio koji se na različite načine pokušavao suprotstaviti ratu, pokretanjem Arkzina omogućio je značajnu subkulturnu zonu za nove aktere sredine devedesetih, gdje se u teškim uvjetima retradicionalizacije društva ipak stvaraju i osnažuju različite subkulture i pojedinke, mjesta raznovrsnih susreta. Ti susreti, na stranicama Arkzina, i u sklopu šire djelatnosti časopisa, bili su jedinstveni u našoj sredini po spoju tekna i punka, ljudskih prava i hedonizma, hrabrog suprotstavljanja deložacijama i internet surfanja, Žižekove teorije i rock-novinarstva, tekstova koji su opsjednuti vrhovnikom i nagomilanim autoritetom, i onih kojima je osnovni problem dominacija housea na određenoj sceni. Arkzin nije samo pisao o alternativnoj sceni, nego ju je dobrim dijelom i stvarao, okupljajući i subkulturne, urbane aktere jedne prilično drukčije Hrvatske od one službene.

Ako se vratimo samom početku rata, uočit ćemo za našu temu dvije zanimljive dimenzije - nastajanje imagea hrvatskog vojnika i uloga subkulturnih mladih u tom procesu, kao i kratki glazbeni pokret »ratne pjesme« unutar pravaca poznatih subkulturnoj sceni.

Već nakon prvih par mjeseci rata, slike hrvatskih vojnika, među kojima su bili zastupljeni subkulturni simboli, ušle su u sve domove. Spoj tradicionalnog i modernog, spoj krunice s trakom oko glave, ray-ban naočalama, dominirao je tim slikama. Posebno je značajno što su punkerske frizure, naušnice u ušima i slična obilježja jasno izražavala subkulturnu pripadnost onim adolescentskim urbanim plemenima kojih se dobar dio roditeljske kulture gnušao ili bojao, poistovjećujući ih s bolešću, devijacijom, parazitizmom, destrukcijom i dekadencijom. Kada su počele serije emisija poput »s domovinskih ratišta«, u kojima su se ljudi javljali telefonima, deseci roditelja smatrali su potrebnim javno reći »ispričavam se, žao mi je što sam



Na ratištu 1991. (Snimio: Matko Biljak)

mislio/mislila da takva naša mladež samo pije i drogira se i pravi nered, i ima te čudne frizure, a sad vidimo tko su naši branitelji, hvala im« i slično. Nogometni navijači, punkeri, speed metalci i drugi donijeli su svoju estetiku izravno na ratište i obilno pridonijeli nastajanju imagea hrvatskog vojnika u prvoj fazi rata, kao urbanog ratnika. O percepciji vlastitog urbaniteta naspram »ruralnog« neprijatelja i o elementima rock i pop kulture u imageu hrvatskog vojnika pisali su, u samom tijeku rata, Vera Horvat Pintarić (1991.) kojoj nedostaje uključenje nogometnih navijača u proces koji smatra rockerskim urbanim uplivom na image, i Zlatko Gali (1991.) koji je urbanitet u ikonografiji hrvatskog ratnika pokazivao u svjetlu šireg posredovanja rock i pop kulture. Subkulturna pripadnost i životni stilovi manifestirali su se u svim dimenzijama ratnog života - u imenima vodova, satnija i brigada (od tigrova, crnih mambi, rizli, do štrumfova, pustinjskih lisica, terminatora, urazumitelja, Banija Angelsa ili malih letećih medvjedića), u nazivima poput »Thermonuclear VVarriors« napisanima »klinastim pismom« (tipičnim za hard-core subkulturu) na tenku, kao i nošenjem spitfire jakni u prvom periodu, ili donošenjem drugih odjevnih predmeta i nakita iz vlastite subkulture na ratište. U prvih par mjeseci rata, kao ekstremne socijalne situacije, došlo je do približavanja aktera subkultura i dominantne kulture, medijski prikazano i osnaženo brojnim svjedočanstvima, glazbom (Brothers in Arms u posljednjim kadrovima Gordana Lederera) i simbolizirano polugolim Gopčevim mahnitanjem pokraj predsjednika države. No, nakon prve faze rata ponovo su se pojavile izjave koje »nedisciplinu« povezuju s obilježjima (poput trake oko glave), a samo smirivanje rata, i faze relativno mirnodopskog života u nekim sredinama, donijeli su povratak uobičajene distance subkultura i roditeljskih kultura, s nekim novim (auto)definiranjima urbanog i ruralnog.

Noise Slawonische Kunst No.4

STANJE STVARI

nulta kartica opisa osječkog undergrounda druge polovine 1991.

ŽELJA ZA SAMOUKINUĆEM

Noise Slawonische Kunst

je dosjetka nastala dvostrukom motivacijom:

1. željom za samoukinućem;

2. zgusnućem djelatnosti uglavnom rockerskih i književnih proizvođača, zgusnućem dakako određenim već vrlo skučenim prostorom okupljališta spomenutih - cafe barom *Wallosh* - zgusnućem tijekom osamdesetih zgusnućem koje likovnjaci, možda istovremeno i svi drugi autori filmova, fotografija, ontheroaderizma u suradnji s undegrounderizmom i gomilom curica te nadrogiranih Valentinovaca, Hadezeovaca i nadaleko poznatog Mupovca!

MNOGIH NEMA

Sada, u jesen 1991. u Osijeku mnogih više nema.

ONI KOJI SU (PRE)OSTALI

Oni koji su ostali su shvatili da valjda neslučajnim slutnjama njihove skladbe često dotiču iste mrakove.

DIE HAUSERS

Die Hausers sada sviraju baražni metal, **Galebovi** tvrde da će sletjeti na Batajnicu, **No Passaran** i ne moraju govoriti, **Glad** se najviše boje eskapizma, a **Nahson Booz** danas su češće Hrvatski Valter. **Saratoga** i nema izbora.

ROKERSKA SUDBINA

O njihovim sudbinama, rockerica **Snježana Majdandžić** piše dvanaest bilježaka.

OSIJEK SKUC ZAGREB

S "ratnog" koncerta u Zagrebu 1991

Na glazbenoj strani, subkulturna scena dala je u prvoj fazi, u doba samog početka rata, nekoliko žestokih odgovora, da bi s vremenom ustupala mjesto glazbenim pravcima bližim pop (pučkim) usmjerenjima i zadanim, šablonskim sadržajem. Punkerski naboj s jedne, i reperska otvorenost s druge, najbolje obilježavaju doprinos. Psihomodo je napravio vjerojatno najbolju pjesmu karijere. Rap, koji najčešće ne bježi od rasnih ili etničkih pripadnosti (ali ih može različito naglašavati, gdje uz gerilsku žestinu može pokrivati i antiratne stavove, primjerice u Italiji), na našim prostorima dokazao se 1991.; Mc Buffalo u Rijeci izgovara svoje generalima i četnicima, Montažstroj dospijevaju na MTV s »Yo for Croatia«, Electro Team s »Molitvom za mir« osvajaju i glavnu struju glazbe u zemlji, a hrvatsko-amcrički trio CLF na materinskom engleskom stvaraju kultnu pjesmu »Hrvatska mora biti slobodna« koja, unatoč ratnoj destrukciji u tijeku, nije bila puštana u službenim medijima zbog psovanja Miloševića i drugih oblika tipično reperskog (»kvartovskog«) prostačenja.

Koncert pod nazivom »Noise Slawonische Kunst«, održan u Zagrebu u doba rata, na kojem su nastupili preživjeli članovi osječke rock scene, ukazuje na period u društvu u kojem je, između ostalog, stvoren i osjećaj gorčine spram »Zagreba«, emotivno ukorijenjen u iskustvu regionalnog konteksta kojem (kao u slavonskom ili dalmatinskom slučaju) mnogi prekidi vatre nisu donijeli stvarno smirivanje, pa, bez obzira na procjenu nečijih stavova ili oblik nastajanja emotivnih uvjerenja, možemo ovaj koncert smatrati točkom koja obilježava rudimente »post-entuzijastične« faze. Navedeni koncert, iako je počeo uzvicima »Zagreb neće pasti« i opipljivom napetošću u zraku, završio je kao primjer subkulturne komunikacije izvođača i publike neovisno o regionalnoj pripadnosti i mimo bespotrebne »tko je više dao« polemike, koja obično nakon »regionalnog«

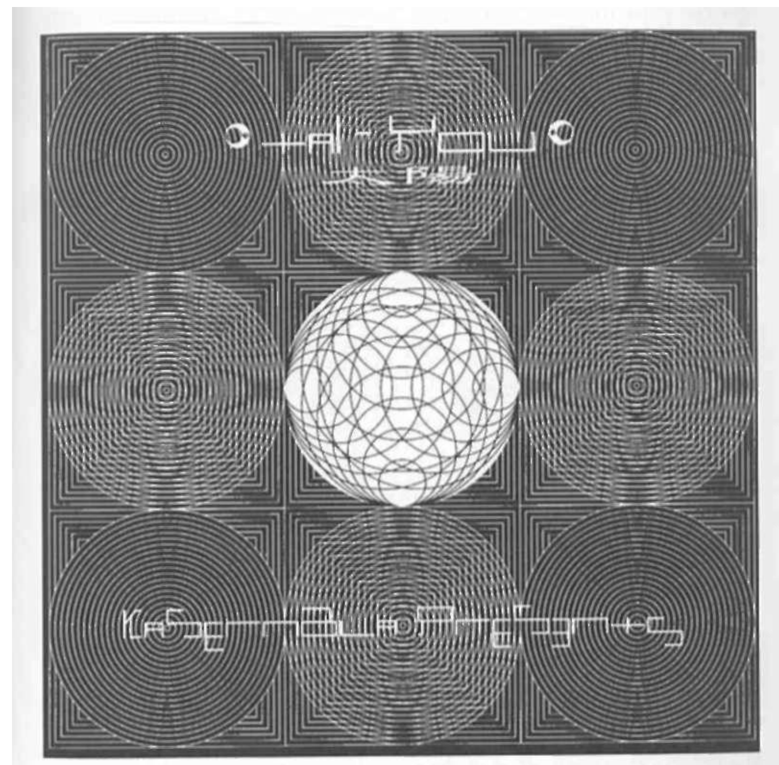
protesta protiv glavnog grada u Zagrebu, prirodno, uslijedi. No, to je bio usamljeni primjer posredovan kontekstom i specifičnim vremenom, nakon rata komunikacija na rockerskoj i široj subkulturnoj sceni bila je definirana klasičnim »unutar« i »izvan« razlikovanjima, koja dopuštaju raznolikost pa i netrpeljivost među akterima, ali ne miješaju područja subkulture i šire, roditeljske kulture.

Techno pleme

»Jedino (sub)kultura«, dooiaćLpokret ekstatičkih rituala cjelonoćnog ravea, započinje u doba rata, zapravo u prvom periodu relativnog smirivanja ratni|i^uJ<obg_Jijekom 1992., kada se stvara jezgra od nekoliko neformalnih gn> pa, dok oblikovanje i širenje, profiliranje scene obilježava 1993. godinu. Od prvih grupica do desetak tisuća ravera, u Hrvatskoj se ponovila priča karakteristična za mnoge druge europske sredine, i to u uvjetima rata, što omogućuje zanimljivu napetost u interpretacijama kontekstualnih određenja.

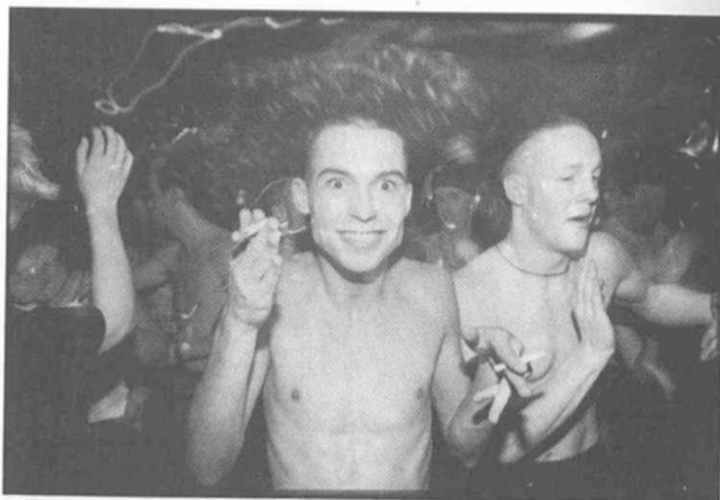
Jedan od prvih (jasno je kako teško nalazimo upravo jedan »prvi« party)lechno partyja održan je u atmosferi neizvjesnosti, početka rata i zajedničkih odlazaka u skloništa, u prosincu 1991. Organizatori tvrde da je oblik zajedništva (njihovim riječima: »zajednička špika, tip ludila i solidarnosti«) koji je stvoren specifičnom »scenom« skloništa i uzbuna, pridonio uspjehu tog partyja. Nije bilo uzbuna te noći, iako ih je bilo i prije i poslije. Čim se rat u Zagrebu malo smirio, od proljeća '92, uslijedilo je još nekoliko partyja na kojima se »strobo light« i »black light« sve više koriste u kombinaciji s posebno priređenim instalacijama, glazba je nova i širem krugu subkulturne scene potpuno nepoznata, a prikazivani su i »kult-filmovi« poput japanskog »Akira«. Na tim, prvim techno partijima, uobičajeno je bilo doživjeti nešto neuobičajeno, pa su se plesači susretali i sa sadržajima poput »brain-machine«, ili ponudom dotad nepoznatih »energetskih pića«. U prvoj fazi razvoja, među inicijatorima i akterima postoji jezgra (ili, nekoliko »jezgri«) od 30-50 ljudi, zapravo nekoliko škvadri i pojedinaca. Promatranje prve faze nastanka techno scene odvodi nas bliže

nekolicini neformalnih grupa i škvadri, gdje se miješaju stariji akteri zagrebačke subkulturne scene s mlađima, ali sve informiranijim, novim ljudima. Iz prijateljskih grupa izdvajaju se dj-i, organizatori partyja, oni koji rade na dekoraciji, svjetlima, promociji novog oblika glazbe i druženja,



s osjećajem »hvatanja priključka« na zapadnoeuropsku scenu i time, barem djelomičnog, prevladavanja kočnica izazvanih ratnim stanjem i općom atmosferom blokade normalnog života koju je izazvao rat i okupacija teritorija. Uza sve one »ne-glazbene« sadržaje koji su pratili prve techno-partyje i pridonosili novoj atmosferi, neuobičajenosti, razmjeni informacija u početnom procesu oblikovanja senzibiliteta i tipova imagea, primarna je, kao i uvijek u okuplja-

nju određenog »plemena zvuka«, bila glazba. Glazbajp radikajno^odudarala, ne samo od rocka i srodnih stilova, negoJj^omTčpS^^
vati uz oznaku »techno«, pridonoseći averzjjLsvih aledotp-lja koji su se gnušali komercijalnih i discoidnih »dance--pop« pjesmica, S vokalima i sladunjavim amnzmnnirrig »Prvo pleme«, odnosno skup škvadri i poznanika, okupljeno oko techno/house/trance glazbe i prvih partyja, s različitih je scena stiglo u područje stvaranja nove scene; tu su bili individualci i grupe koji su još prije rata upoznali »acid-house« glazbu, dugogodišnji pripadnici scene koja



Party u Manchesteru

svoje životne stilove uglavnom posreduje glazbenim pravcima i pripadnim imageima. Dio ljudi u svojoj je subkulturnoj osobnoj (i grupnoj) historiji prošao identifikacijsku (također se može reći i »alternativno-obrazovnu«) lepezu od šezdesetih do punka; tu su se našli i oni koji su voljeli eksperimente s »elektronikom« u rocku, ili nešto naglašenije linije koje predstavljaju Mike Oldfield, Tangerine Dream,

Kraftvverk i slični. Među škvadrama koje su stajale iza prvih techno okupljanja bila je jedna grupa vezana uz zvukove Joy Division, Cabaret Voltaire, Residents, Tuxedo Moon, New Order, i koja je veoma rano bila informirana o detroitskoj sceni, jednom od mjesta začetka techno zvuka u svijetu. S obzirom na naše prve techno aktere i njihov glazbeni put, osobito se primjećuju punk, new wave, electro, industrial, experimental, dub, hip-hop, a sigurno i drugi, raniji i kasniji utjecaji koji su oblikovali ukus ključnih aktera prije širenja acid-house i techno glazbe. Jedan manji dio prvih aktera činili su mladi ljudi, kojima je novonastajuća scena bila prvo subkulturno iskustvo u životu. Izvori informacija, posebno važni u prvoj fazi, bili su raznovrsni; međunarodni kontakti, osobno iskustvo s techno događaja u inozemstvu, (M)TV i drugi mediji, Internet (koji je tada započinjao svoju prvu institucionalizaciju među neformalnim grupama »civilne scene«), prvi domaći »mikro mediji« (flyeri) i, naravno, usmena komunikacija, »priča« koja je krenula gradom o novoj glazbi i stilu u nastajanju. Nije trebalo puno vremena (niti šest mjeseci) da se stotinjak ljudi čvršće okupi oko zvukova, plesa i novog oblika rituala, uz još nekoliko stotina onih koji su barem jednom došli na party ili su bili informirani od prijatelja.

Drugu fazu, ili proširenje inicijalne faze na pravu prvu fazu razvoja označava početak »institucionalizacije«, odnosno postepenog uspostavljanja stalnih termina za techno u zagrebačkim klubovima, što daje novu »brzinu«, osigurava stalno mjesto razmjene informacija i daje novi zamah rastućem techno plemenu. (U toj početnoj fazi ne može još doći do »zagušenja« i rutinizacije u kojoj stalni termini na istim mjestima smanjuju kvalitetu i energetski naboj provoda za dio rave aktera koji teže »cjelovitijem« događaju i doživljaju.) Prvo se ustalila srijeda u Gjuri kao večer za techno glazbu, a ovu fazu razvoja karakterizira i nastanak

novih prostora koji do tada nisu bili značajni u topologijj zagrebačke klupske scene, ali su tek s technom dobili svoj novi identitet, poput Aquariusa, ili kultnih Space Aggressora i kašinskog Mungosa. Ta faza traje do kraja 1993., Nju obilježavaju »prva plemena« i jedan neponovljivi osjećaj početka i stvaranja zajedničke scene. Riječ je o sličnom osjećaju, na općoj razini stvaranja scena, bez obzira radi li se o prvih pedesetak »spiffire« jakni i lozinkama nogometnog plemena, o »creepersicama« rockabillycara, o mreži hard-core fanzina, o grupama break plesača ili prepoznavanjima graffiti potpisa. No, taj osjećaj stvaranja scene, međusobnog osnaženja, identifikacije i osvajanja prostora, nije isti u smislu identičnih emocija, tipova praksi, stilizacije, kao što nisu isti ni zvukovi, imagei, vrednote i sve ono što čini određeni subkulturni izraz. Dok novouspostavljeni nogometni huligan prepričava bacanje kamenja na policiju, fanatično navijanje, transparente ili tučnjavu s protivničkim navijačima, dijeleći ushićenje zbog međusobnog uličnog prepoznavanja suplemenika, dotle novouspostavljeni raver prepričava sasvim druge i drukčije elemente životnog stila, također uživajući u međusobnom prepoznavanju suplemenika. Udarci »velikog bubnja«, poput sprave za dozivanje pustinjskih crva na pješčanoj planeti (Dune) omogućili su jedan naglašeno ritualni doživljaj, koji u iskustvu glazbe, plesa, ekstatičkih stanja, karnevalske atmosfere i miroljubivosti, sadrži golemi informacijsko-identifikacijski naboj, koji se sa suplemenicima dijeli i oblikuje, a »radosnu vijest« koja iz naboja izvire priopćava svim potencijalno zainteresiranima. Promotrimo glavna obilježja techno subkulture u Zagrebu do kraja 1993., od kojih su neka karakteristična za rave kulturu uopće, a neka za naš kontekst ili samo fazu o kojoj je riječ, u ključnim dimenzijama glazbe, strukture partyja kao temeljnog rituala, plesa, droge, vanjskog izgleda, ponašanja, pojmovnika i klubova u kojima se odvijala osnovna interakcija i oblici profiliranja afektivnih zajednica.

Glazba

Postojala je tendencija da se nađe jedno ime za raznovrsnu glazbu, ali to nikada nije uspjelo. Riječ je o razvoju stila koji je započeo s »acid-house« glazbom, a pojmovi koji nisu najprimjereniji, no izražavaju određene zajedničke nazivnike i opisuju glazbene pravce jesu techno, house i trance. »Techno« se u Hrvatskoj dugo vremena koristio kao zajednički nazivnik brojnih stilova koji su se tijekom 1993. mogli čuti unutar jedne noći, i koji su mogli uključivati trance, house, hard-trance, hard-core, ucid, industrial i brojne podvrste koje su već godinu dana kasnije proizvodile nove oblike i hibride. Problem održanja jednog imena sastojao se u tome što se »techno« u drugim europskim zemljama koristio kao naziv jednog užeg pravca, dok je »house« bio zajedničkim nazivnikom šire scene. »Rave« je naziv za samo okupljanje, koji datira još iz šezdesetih godina i kontrakulturnih rituala psihodeličkih dugih koncerata (poput Pink Floyda iz 1966., ili većina kalifornijske scene), obnovljen u V. Britaniji prilikom »manchesterske revolucije« u kojoj su uz elektronsku glazbu sudjelovali i rockeri poput Happy Mondays ili Stone Roses. Rave je postao svojevrstan sinonim za cjelonoćno okupljanje uz techno/house/trance i srodnu glazbu, u britanskim sociološkim studijama iz sredine devedesetih spominje se čak i prosječnih 120-140 bpm na tadašnjim raveovima[29]. U svakom

»bpm« znači »beats per minute«, no s obzirom na postojanje »chill-out« dvorane za odmor od bržeg plesa i glazbe u kojoj na svakom većem raveu također nastupaju dj-i puštajući mnogo sporiju glazbu, **1** uz činjenicu mnogih prelazaka ove »gornje« granice na velikim gabber pa i hard trance raveovima, čini se da ovi autori griješe u procjeni.

Forward Ever. Forward Ever. Forward Ever. Forward Ever

UNITED FREQUENCIES OF RAVE - ZAGREB
PRESENTS

HARDCORE TECHNO SOUND SYSTEM
FROM BERLIN

DJ'S live:
CUT-X & SASCHA
"BUNKER" - BERLIN

SRIJEDA
30:06:93
23.00h

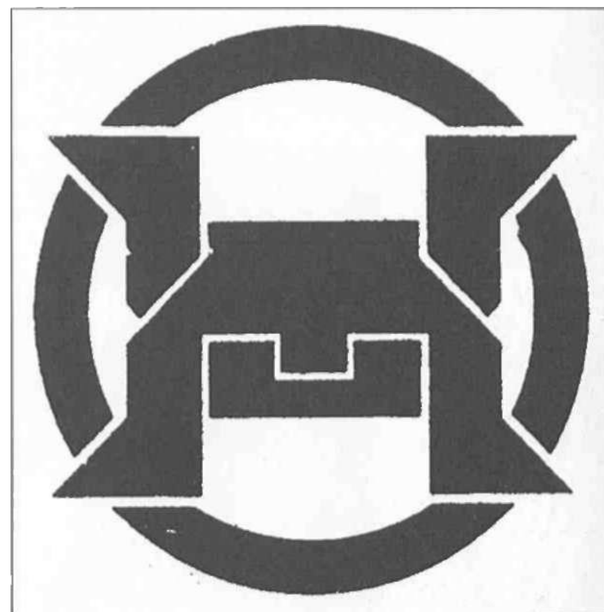
AQUARIUS
JARUNSKA OBALA - ISTOK

cijena ulaznice:
6.000 HRD

Backward Never. Backward Never. Backward Never. Backward Never

Flyer za hard-core party u Aquariusu (!)

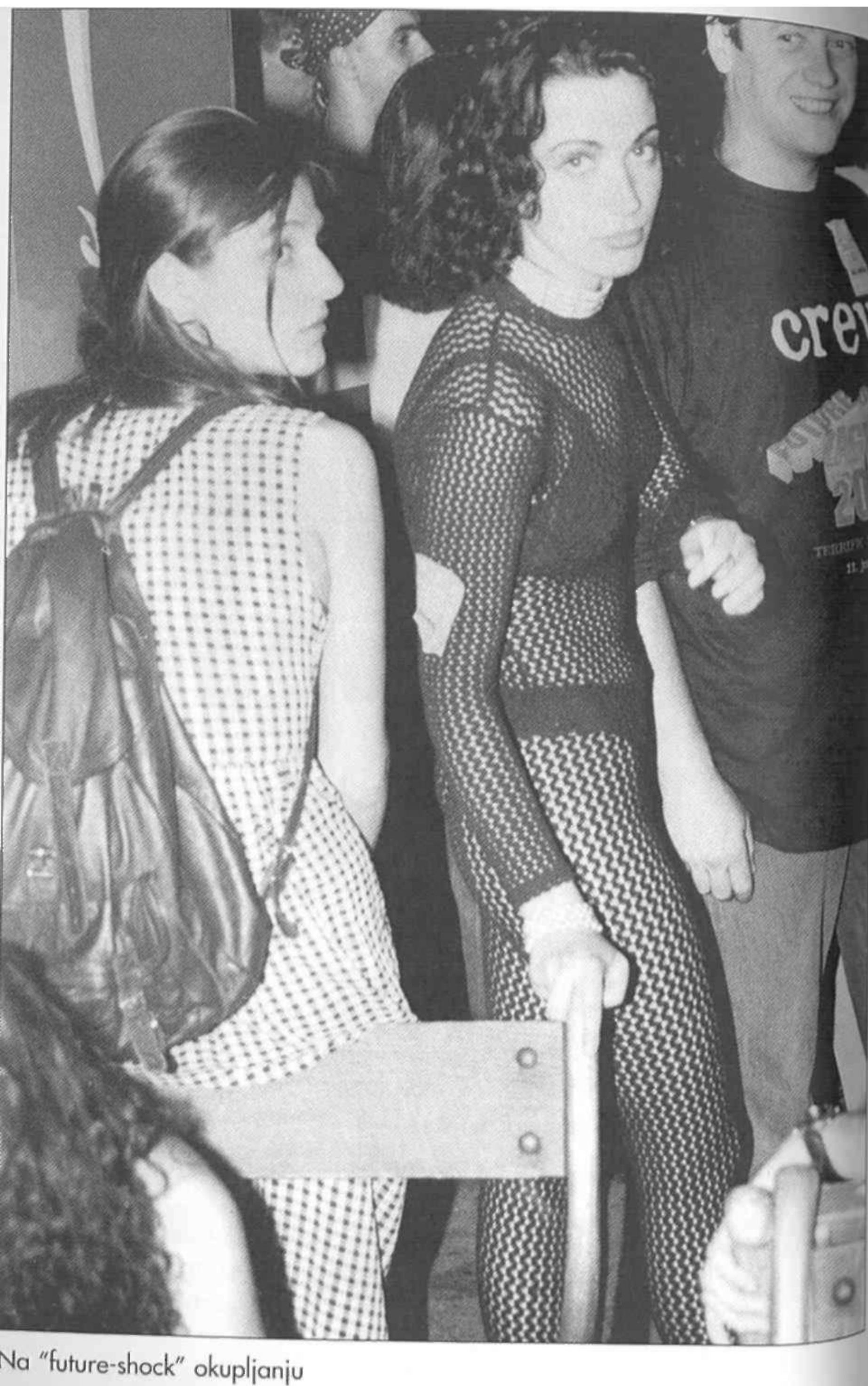
slučaju, glazba je naglašeno instrumentalna, bez vokala, osim u ponekim kratkim »sampleovima«. Na svakom većem raveu zvučnici omogućuju tjelesni doživljaj glazbe. U stvaranju glazbe bitni su digitalni sampler i kompjuter, uz »kutije ritma« i »svnthove«, a Rolandov »303« postao je



kultnim »instrumentom«, identifikacijskim mjestom acid glazbe po kojem je cijela rave kultura u literaturi ponekad imenovana i kao »kultura tristotrojke«. (Kasnije će, naravno, novi pravci techno/house glazbe legitimirati sebe upravo po nekorištenju tristotrojke, da bi joj se nakon par godina vratili na minimalniji način itd.)

Party

Party na techno sceni ima ulogu koncerta u.rock kulturi. Bez obzira na to nastupaju li oni koji glazbu stvaraju u



Na "future-shock" okupljanju

studiju (uz pomoć DAT-a) »uživo« u sklopu partyja ili ne, središnja ličnost zajedničkog rituala je »djjc_Dj pušta ploče, ali tako da »miksa« barem svaki završetak prethodne i početak sljedeće ploče »na beat«, što znači da mora savladati »umjetnost neprekidnog beata«, spajanja pjesama u permanentnom, neprekinutom nizu, u čemu mu posao donekle olakšava postojanje kontrole brzine ploče na današnjim profesionalnim gramofonima. Svaki party traje što je duže moguće, a često se nakon većih ili značajnijih partyja^rganizira »after hour pdrty« koji traje od ujutro do poslije podne sljedećeg dana, na istom ili nekom drugom mjestu, lako su klubovi preuzeli tip glazbe i zabave, organiziravši niz partyja, posebnu ulogu igraju »jednokratni« (ili barem rijetko, jednom godišnje održavani) partyji na specifičnim lokacijama poput Vidikovca na Sljemenu, Lukavecgrada, Mikulići dvora ili legendarnih otvorenih prostora, poput Gorskog kotara. Za vrijeme partyja najčešće nema nikakve verbalne komunikacije, mikrofonom, između dj-a ili drugih izvođača i publike (plesača).

Ples

PlesJe_osnpvna aktivnost-a-**S**-jpbzirom na glazbu i dugo trajanje, ovaj ključni oblik techno rituala ima mnoge odlike individualnog i kolektivnog transa. Tipovi plesa su raznovrsni i svaki podpravac u glazbi (od detroitskog housea, preko Goa-trancea, do hard-corea) sadrži i neke vlastite tipove koraka, kretnji, koji se mijenjaju i bivaju kreirani na individualnoj i grupnoj razini samih aktera plesa. Nema razlike po spolu u oblicima plesa i uloge muških i ženskih plesača se ne razlikuju, niti je sam ples tako žestok (grub) da isključuje dio djevojaka (poput »slam« ili »let me go« plesa)A) prvoj fazi, pri plesu ruke su više korištene nego kasnije (što se poklapa i s iskustvima britanskih istraživača).

/Droga)

MDMA (Ecstasy) u javnosti predstavlja sinonim raverskog okupljanja, i točno je da ecstasy igra značajnu, ali ne i apsolutno determinirajuću ulogu u rave kulturi. Ideal-tipski ravei uzima ecstasy (čije je stvarno, laboratorijsko ime bilo emphaty), a izbjegava alkohol, no u sty a rn qsjj_ posto je mnogi oblici miješanja ijgznoj/rsnej^ droge, na što utječu i cijene, pa je u prvoj. fazi. širenja, ravea, prije spuštanje cijene ecstasyju dio ljudi uzimao LSD zato što je bio jeftiniji. Britanska istraživanja pokazuju da tipično raversko raspoloženje dijele i oni koji uzimaju, kao i oni koji ne uzimaju MDMA, i da veća razlika u euforičnom i ekstatičkom stanju postoji između regularnih i povremenih »clubbera« nego između onih koji uzimaju određenu drogu ili ne. Zbog farmakoloških specifičnosti ecstasy se ne može uzimati regularno (recimo vikendom) duže od dvije godine a da bitno ne promijeni učinak i visokom tolerancijom bez efekta razočara korisnike i natjera ih na pauziranje ili na promjenu droge. Ipak, u mnogim grupama techno scene, ecstasy je predstavljao homološki i integralni odnos vrijednosti, glazbe, plesa i raverskog života, poput cannabisa i LSD-a u hipijevskoj kulturi. Onima koji su duže na sceni, »E« simbolizira jednu fazu (što ovisilo— vremenu priključenja sceni), a sami akteri mistificiraju i demistificiraju upotrebu ecstasyja stavovima od »bez toga ne bih uspio shvatiti tu glazbu prvi put« preko najčešćeg »bitan je ali ne i presudan«, do »nikad mi nije bilo važno«.

Vanjski izgled

S jedne strane, prisutna su obilježja poput srebrne boje i svih sličnih »svemirskih« i »skafanderskih« asocijacija, dugačke »patuljak« kape, sportska odjeća, uniforme »čistoće«

ili slične jakne koje u konvencionalnom svijetu omogućuju radnicima fluorescentnu zaštitu od nepažljivih vozača. Također, prvu fazu obilježavaju zviždaljke i slični instrumenti, baloni, ukrasi koji svijetle pod »black-light« izvorima, dječje igračke, dude, baterijske lampe raznih oblika i boja svjetla pričvršćene za odjeću, a na početku su popularne bile i maske kakve biciklisti nose u velikim europskim gradovima zbog zagađenog zraka, uz pokoju pravu gas-masku pod kojom je jako vruće plesati. No, s druge strane, iako je pleme imalo svoje boje i tipove oblačenja, na sceni je postojala potpuna otvorenost i tolerancija svih zamislivih načina oblačenja i tipova izgleda. Nije bilo diskriminirajućih pogleda, pluralizam stilova bio je zagarantiran i karnevalska povorka prihvaćala je sve maske kao i one nemaskirane.

Ponašanje

Govoriti o karnevalskoj atmosferi nije pretjerivanje, uz zviždaljke i balone, svemirska odijela, gas maske, i ekstatičke, euforične oblike ponašanja unutar kojih je ples dominantna djelatnost, techno party se od početka radikalno razlikovao od većine rockerskih i srodnih okupljanja. Značajna razlika u atmosferi osobito je bila vidljiva u području nasilja: nije ga bilo. To je ostala karakteristika scene i u drugoj fazi, kada su okupljanja s par stotina narasla na par tisuća, ne mijenjajući dominantno miroljubivu atmosferu uvažavanja drugoga, plesa i neverbalne komunikacije. Struktura glazbe i struktura samog događaja omogućili su snažno naglašavanje neverbalne komunikacije, što zapažaju svi istraživači. Jedna od najprisutnijih činjenica u sociološkim istraživanjima rave kulture je smanjeni maskulinistički naboj i otvaranje novog i drukčijeg prostora za ženu u rave kulturi. To se vidjelo i u prvoj fazi razvoja techno scene u Hrvatskoj, gdje je senzualnost bila ispred seksualnosti, kao i drugdje na Zapadu. No, nije svaki techno party garancija takvog oslobođenog prostora u kojem žene mogu slobodnije disati, posebno u svjetlu masovnosti, komercijalizacije i prisutnosti određenog tipa glazbe u »prosječnoj diskoteci«. Takav prostor je garantiran ako govorimo o prvim akterima, ljubiteljima techno glazbe, raverima koji su stvarali scenu i ponašanje uobličili višestrukim posredovanjima glazbe, droge, plesa, na osnovi empatije i interakcije.

Pojmovi i slens

Energija, svemir, budućnost, mutacija, trans, mayday, vječnost, digitalno, magija, regeneracija, rave, forward ever - backward never, kao i nizovi drugih pojmova koji karakteriziraju kasniju fragmentaciju stilova techno kulture kod nas i u svijetu služe nam kao orijentiri u prepoznavanju novog senzibiliteta. Engleski jezik, kao i u kompjuterskom svijetu, prevladava. U raverski (a onda iz njega i dalje) rječnik ušli su mnogi pojmovi. Stare i poznate riječi, poput »party« dobile su novo značenje - nitko nije upotrebljavao ni jednu drugu riječ za osnovni oblik okupljanja, a hrvatski, slengovski prijevod poput »tulum« nikad nije mogao doći u obzir, pa je »party« izgubio (za rave aktere) bilo koje drugo značenje osim samog raverskog rituala. Običaj je da svaki party ima svoje ime, poput »reunion«, »social zombie trance« »eternity«, »audio sex in zero gravity«, »liquid sky«, »Raveolution« itd. Iz pojmova se razabire dimenzija tehnologije, budućnosti, svemira i trenutka čovječanstva, kao i mistična, empatička, psihodelička tradicija kontrakulture šezdesetih, spojena s »duhom vremena« kroz cyber-punk i ikonografiju »Blade Runnera«. Naravno da će hard-core (i hard-acid) posegnuti za »total destruction« nazivom, što ne smije navesti na doslovnost jer već otprije

poznajemo rock upotrebu takvih pojmova, pa i onu Boba Marleya, a ovdje se radi o povezujućim pojmovima glazbenog i plesačkog senzibiliteta, od nizozemskog hellraisera do trnjanskog agresora. U slengu se pojavio i niz novih riječi, vezanih uz širu techno scenu, vrste glazbe, droga i plesova, stilove., miksanja kod dj-a itd. Ponekad se iz engleske riječi izvede hrvatska, pa sad postoji glagol »čilirati« ili u zagorskom dijalektu »ščilirati«, što dolazi od »chill-out« prostora koji je dio svakog većeg, a na Zapadu i manjeg techno okupljanja. (Jedan primjer slenga s novije scene, koji donose sami akteri i koji je dostupan na internet stranicama urbane techno ekipe kraja devedesetih, nalazi se među prilozima.)

Klubovi

Već su spomenuti ključni klubovi koji obilježavaju prvu fazu: Gjuro, Aquarius, kašinski Mungos (zvan najčešće samo »Kasina«) i Space Aggressor. Gjuro nakon početnih okupljanja preuzima ulogu jedinog kluba s »odijevno tematskim« večerima (poput s/m ili »kinky« određenja u inozemstvu), Aquarius postaje sinonim techno i trance večeri, a poslije za profesionalizaciju, house usmjerenje i strana gostovanja. Kasina prelazi put od privatne zabave i neograničene slobode »prvog plemena« do velikog i preuređenog kluba za više od tisuću ljudi koji u kasnijoj fazi prate stalne racije uključujući i privremeno zatvaranje. Dok su Gjuro i Aquarius, kao i Kasina nakon svoje prve faze, klubovi s ulaznicama, redarima, konobarima itd, Space Aggressor je specifična pojava, poput nekog zapadnoeuropskog squatta, omogućenog ratnim kontekstom i činjenicom da su iza njega stajali mali, kvartovski, ali dragovoljački akteri još tada relativno svježe uspomene na »1991.«. Ulaz je u Space Aggressor uvijek bio besplatan, dekoracije

su bile minimalističke ali snažne, i oni kojima je bilo stalo do glazbe i plesa nisu obraćali pažnju na derutnost prostora koji je nekad služio za skladište i sastanke »mjesne zajednice«, pa niti na ponekog štakora koji bi ujutro izašao ljut zbog cjelonoćne buke. Zbog vlastite ilegalnosti Space Aggressor nije mogao trajati dugo, ali njegovo postojanje bitno je obogatilo tada nastajuću zagrebačku rave scenu. To je bio prostor slobode i potpune autonomije. S obzirom na ponašanje i toleranciju u užem krugu koji je tamo svakodnevno boravio, može se reći, bez pretjerivanja i imajući na umu konkretne aktere i događaje prilikom »propucavanja« ili potencijalno problematičnih situacija, da je Space Aggressor bio većinom neosviještena, alternativna i antipsihijatrijska klinika za spontane grupne terapije. Tom prostoru i glavnim akterima, koji su činili posebno pleme, bila je imanentna kritika komercijalizacije dijela scene u Zagrebu. Taj je prostor bio svjedokom prvog domaćeg »crossovera«, susreta »punkersko anarhističke škvadre« s techno subkulturom za koju se nije mogao upotrijebiti ni jedan od stereotipa (ionako većinom neutemeljenih) o »šminki« i »mainstreamu«. Space Aggressor je bio podzemno mjesto, u kojem je agresija iz imena označavala samo dio glazbenog programa (hard-core), isključujući bilo kakvu stvarnu agresiju.

Kada su jednom stvorena, glazbom i širim ritualnim iskustvom povezana techno plemena (drugim riječima, »neformalne grupe mladih, škvadre i pojedinci, okupljeni oko sličnog životnog stila«), a taj se proces ponovio nekoliko puta u posljednjih šest godina, pripadnici nove subkulture nisu ovisili samo o klupskim okupljanjima, nego su često u manjim grupama, makar i pokraj otvorenog auta (s kazetofonom) »rejvali« mimo bilo kakvih organiziranih događanja. Svuda gdje je bilo struje (uz kupnju jeftinijih agregata), u privatnim prostorima kao i javnim, prepoznat-

ljivi zvukovi »tristotrojke« omogućavali su i prepoznavanje pokreta, gestikulacije. Događalo se, u skladu sa spontanošću, da se grupice ravera sretnu dok iz auta koji na semaforu stoji grmi poznati ritualni zvuk, i da sami organiziraju party na prvom parkiralištu. Osjećaj pokreta nije bio lišen ni klasičnih oblika izražavanja pripadnosti i komunikacije s okolinom, poput pisanja grafita (kakvi su obilježili osamdesete), pa su zagrebački zidovi upoznali simbole svojedobno kultnog njemačkog »Mayday« techno okupljanja (više desetaka tisuća mladih dva puta godišnje), imena dj-a, podstilova, kao i najuobičajeniji, tipični grafit »rave on!«

Prva faza razvoja techno scene u Zagrebu završava 1993., kada na kraju godine i perioda širenja u klubovima, kao i povremenim, manjim »jednokratnim okupljanjima«, techno akteri dobivaju »međunarodno priznanje«, odnosno svoj prvi veliki rave (nazvan »Under city rave« u atomskom skloništu ispod Griča) s gostovanjima stranih DJ-a i 3000 okupljenih ljudi.

Drugu fazu označavaju takvi, i još veći raveovi. Nakon uspjeha ravea »pod Gričem«, nakon svega godinu dana u kojoj se prvih stotinjak ravera »prepoznavalo po gradu«, tijekom 1994. uslijedili su doista veliki raveovi (Brave Rave, Future Shock, Galactica) sa 6-7 tisuća prisutnih (plešućih) ljudi, u sportskim dvoranama i na Velesajmu. Stvorena je široka scena, profilirane su mnoge škvadre i senzibiliteti, unutar zajedničkog nazivnika techno scene, gdje su se zajedno nalazili i akteri iz jezgra 1992./93., kao i mnogi novi raveri. U prvoj i u početku druge faze reakcije društva na rave »pokret« nisu bile negativne. Problemi i kritike pojavljivali su se unutar šire subkulturne scene, jer su se neki rockeri našli uvrijeđenima jednom techno naljepnicom, koja je govorila »90-es: no more fucking rock'n'roll!« no techno akteri se nisu toliko uključivali u polemike, ponašali su se poput sretnika kojima je dato neprocjenjivo bogatstvo i odnos s rockerima bio je sveden na šalu i poziv »dođite na party«. Predstavnici medija i šireg društva bili su sretni što su slike sportskih dvorana prepunih izbjeglica zamijenile slike istih dvorana punih mladih koji plešu. S obzirom na brzi rast hrvatske techno scene i atraktivnost velikih raveova, stotine ljudi su stizale iz Slovenije, Mađarske, Austrije, predstavljajući prve turiste u zemlji još uvijek uvučenoj u rat. Međutim, nakon prvih velikih raveova, započinje moralna panika, prvenstveno zbog ecstasyja, atmosfera se u širem društvu mijenja, u novinama su se čak mogli pročitati tekstovi »kako prepoznati ravera« (konzumenta i dealera droge istovremeno), po hlačama i majicama »2 do 4 broja većim nego što bi trebalo«. Jedna od posljedica odnosila se i na otežano dobivanje dozvole za održavanje ravea. Zbog pritisaka izvana (racije, prekidi, pretraživanja itd.), ali i zbog glazbene fragmentacije koju veliki organizatori nisu pratili, koncept masovnih okupljanja je zamro. Scena je nastavila postojati, promijenivši već nekoliko generacija, i poslije 1996. karakterizira je odvajanje zasebnih pravaca u više manje odvojene scene. Dok su na početku ravea u Hrvatskoj i trance i house i hard-core mogli biti prisutni unutar jedne »techno večeri«, u kasnijoj fazi glazba se toliko profilirala da su održavani (kao i drugdje u svijetu u specifičnom periodu) samo house ili samo trance partyji. Jungle i Goa su stvorili zasebne scene, a house je u Zagrebu bio najzastupljeniji i profesionalno podržavani pravac. Današnja situacija pokriva više glazbenih usmjerenja i orijentacija koje su na početku bile rudimentarne a sada su stvorile okvire manjih zasebnih scena, na kojima se opet odvija priča o povezanosti određene glazbe, mjesta, vrednota, preferencija imagea, sa životom grupa i individua. Rave je postao širok pojam, tako da neki dijelovi iste scene zapravo više sliče nekim akterima izvan scene nego jedni drugima. Nije li podzemni, hard-

-acid-industrial zvuk, uz otpadnički image, »žicanje za pivo« i okupljanje na što jeftinijim i zabačenijim mjestima sličniji punk/noise/trash akterima nego akterima koji vole površniji house, odjeću iz butika, skupa kola i ekskluzivna mjesta? Nisu li »Underground Resistance« svojim proglasima bliži otpadničkoj subkulturi stalnih putnika i techno nomada (poput Spiral Tribe) bez obzira što će se svi zbuniti »Detroit« određenjem? Zajednički nazivnik još uvijek postoji, no za svaku konkretnu situaciju i za svakog individualnog i grupnog aktera on podliježe novim definicijama i postupcima redefiniranja. Poznavanje bilo koje subkulturne scene nameće zaključak o heterogenim akterima, o raznolikim preferencijama unutar zajedničkog životnog stila, pa tako možemo govoriti o techno senzibilitetu kao uhvatljivom u mreži aktera koji čine scenu, ali ne možemo jednoznačno odrediti sve aktere. Razlika između prvih dana i najnovije situacije je velika, no oblik »obraćenja« koji se dogodi prepoznavanjem zvukova i uključenjem u intenzivni doživljaj ravea, na sličan način se događa i u promijenjenim uvjetima. Karnevalska atmosfera ne dominira kao u početku, ali se unutar barem polugodišnjih perioda djelomično obnavlja, podsjećajući ponekad na prvi val euforije. Današnji uvjeti i fragmentacija stilova, kako u svijetu tako i kod nas, omogućuju uspostavljanje paralelnih scena unutar naoko homogenog pravca, gdje »techno subkultura« može označavati područje sasvim uočljivih zajedničkih točki, i bez obzira na to sadržavati aktere koji dio iste scene smatraju mainstreamom i sebi suprotnim svijetom. Za primjerenu analizu razlika unutar techno senzibiliteta neophodno bi bilo analizirati samu glazbu, njenu strukturu, tonove i ugođaj jer »fragmentacija stilova« ne označava neki tehnički proces, nego u ovom slučaju ukazuje na postojanje »strukture osjećaja«, na aktivno proživljavanje zvukova i interakcijski oblikovanih struktura, gdje postoje udaljavanja kao i približavanja, koja se mogu poklapati sa stilovima i podvrstama. Tako je, primjerice, u Zagrebu omiljena »frankfurtska škola« utjecala na dio kasnijeg profiliranja ljubitelja »goa-trancea«, kao što je hard-techno i acid-industrial glazba iz Space Aggressora, s pripadnom atmosferom prostora, pripomogla uključenju i hibridizaciji punkersko-hc-anarhističkih senzibiliteta s dijelom raverske scene, i istovremeno ih odmakla od onog dijela house strukture koji je krenuo u smjeru vokaliziranih aranžmana i drukčije artikulacije do nedavno sličnih plesnih večeri. S druge strane, do nedavno dominirajući house mogao bi iz nove perspektive tražiti image podzemlja, u sklopu dominacije Astralisa i Kraljevstva u »Bestu«. No, glazbeni aspekt čini sumo jednu dimenziju, i on se križa s tipom prostora u kojem se određena glazba pušta, s cijenama pića i ulaznica, s karakterom redara, učestalošću racija na određenom mjestu, gustoćom (ili osekom) događanja na techno sceni u pojedinim periodima, i mnogim drugim dimenzijama koje sa sobom nose same škvadre i njihova školska, kvartovska, dobna, spolna i roditeljska specifičnost. Tako dobivamo više i manje profilirane aktere, koji se zajedno s glazbom i kontekstom mijenjaju, pridonoseći stvaranju novih »afektivnih zajednica«, užih i širih saveza na techno sceni, koja nije berlinskim zidom odvojena od drugih subkulturnih scena, pa se njene granice pomiču u procesu subkulturalizacije i stalnog redefiniranja, razdvajajući u jednom momentu house od trancea u glazbenom, ali i svakodnevnom životu mnogih aktera, a spajajući ih u drugom momentu, bilo preko same glazbe, ili preko neke od navedenih dimenzija.

Fanzini

Fanzini (fan/zine) su nastali kao »magazini za ljubitelje«, a dio tog izvornog značenja nastalog u svijetu rock kulture možemo primijetiti i danas, kada još uvijek dosta fanzina piše o glazbi, bendovima, koncertima, donoseći intervjue i druge informacije bitne za scenu životnih stilova okupljenih oko glazbe. Međutim, fanzini označavaju i puno širi prostor najraznovrsnijih »nezavisnih izdanja«, šireći područje glazbe prema nekim srodnim socijalnim pokretima i senzibilitetima (kao u slučaju punk/hc fanzina) ili zaobilazeći glazbu u potpunosti.

Riječima jednog od aktera fanzin scene - »ako imaš ideju, informaciju, fotku, nešto što želiš reći ili podijeliti s drugima, treba ti samo fotokopirni stroj, nešto papira, olovka ako nemaš staru pisaću mašinu ili kompjuter, i to je to«. Fanzini nastaju i nestaju, neki izađu samo jednom, neki održe kontinuitet od više godina. Potpuno su nezavisni od sustava poreza, kontrole i konvencionalne distribucije. Tiraža može biti u rasponu od »unikatnih« fanzina (gdje sve stranice ili samo neke, umetnute, svjedoče o neponovljivosti iskustva ili teškoćama daljnjeg fotokopiranja) do brojki od nekoliko stotina ili više, zapravo do željenog umnažanja kakvo je imanentno fanzinskom stvaralaštvu i anti-copyright principima, gdje fanzin svojom strukturom zove na daljnje fotokopiranje i širenje mreže. Fanzini su »mikro-medij«, oni sudjeluju u povezivanju, uspostavljanju i autorefleksiji pojedinih scena. Fanzini mogu biti i scena za sebe, izvor identifikacije u podzemnoj kreativnosti i ekspresivizmu, svijet za sebe u svijetu kojem vlada drukčija logika tiskanja i profita. Također, fanzini sudjeluju u osnaženju (individualnom i grupnom) subkulturnih aktera, u širenju i horizontalnom povezivanju mnogih marginalnih, otpadničkih, najčešće na glazbi zasnovanih ili barem s glazbom povezanih scena. U Hrvatskoj su fanzini, kao i drugdje, bili pretežno povezani s glazbom, ali su uvijek postojali i primjeri iskakanja iz pretpostavljenog okvira bendova, intervjua i recenzija. Postoje fanzini u kojima autori pišu o svojim putovanjima, također i fanzini puni poezije, stripa, ekologije, autobiografskih skica adolescenata, a sama glazba (svijet glazbenih posredovanja na subkulturnoj sceni) može biti prisutna u manjoj mjeri, ili potpuno zaobiđena. U slučaju dužeg izlaženja nekog fanzina, možemo pratiti i promjene u sadržaju, i nije rijedak slučaj da neki fanzin započne kao isključivo »glazbeni«, a kasnije proširi i donekle promijeni sadržaj posvećujući sve veći prostor društvenim pokretima, ljudskim pravima, ekologiji, političkom sustavu itd. Moguć je i obrnut proces, »natrag glazbi« nakon razdoblja političkog angažmana.

Najveći val fanzinskog stvaralaštva dogodio se u Hrvatskoj polovicom devedesetih, kada je izlazilo osamdesetak fanzina. Ti fanzini svjedoče o snažnom »uradi sam« pokretu, koji možemo smatrati i svojevrsnom obnovom punk/hc identiteta u specifičnom kontekstu ratom opterećenog društva. Punkerska simbolika otpora i radikalne kritike postojećeg svijeta kapitala bila je osamdesetih pomiješana s puno širim krugom adolescentskih suprotstavljanja roditeljskoj kulturi, u svojevrsnom »zoološkom vrtu« subkulture u uvjetima socijalizma (Tome), da bi već početkom stranačkog pluralizma omogućila političko djelovanje, poput zagrebačkog slučaja punkerskog priključenja transnacionalnoj radikalnoj stranci Marca Panelle. Početkom devedesetih, djelovanje šibenskog benda »Nula«, kojeg prati fanzinsko stvaralaštvo Vedrana Menige, uz brojne druge aktere nastajuće scene, omogućuje govor o nečemu što prelazi granice pukog »revival« pokreta. Ako se glazbeni dio može podvesti pod revival, vrijednosni i politički dio (često od glazbe neodvojiv po iskazima akte-

ra) u ratnoj hrvatskoj situaciji svjedoči o bremenitom položaju novih anarhista na sceni društva koje je čvrsto određeno državom. Dok bi zapadni sociolozi nezainteresirano odmahnuli rukom na još jednu novu seriju obnavljanja imagea u sferi kulturne industrije, smatrajući novitet punka sredinom devedesetih nemogućim, u Hrvatskoj mladi punk akteri, u (po)ratnom kontekstu postaju poput društvenog pokreta, a samoborskim pendrecima i medijskim zanimanjem za sukobe označavaju aktera koji je sociološku raspravu o autentičnosti učinio besmislenom. Onaj tko nije osobno proživio nastajanje punk-hc-anarho-eko-tribal i srodnih aktera, može sakupljanjem fanzinske građe dosta toga rekonstruirati. Fanzinska scena u nekim periodima, baš kao i punk/hard-core scena uopće, pokazuje da »periferija« može obilježavati snažniju produkciju nego »centar«, od Požege, preko Siska, Čakovca, Splita, do Zagreba.

Fanzini su dobar primjer zasebnosti subkulturnih svjetova. Ono što se vanjskom promatraču čini kao »uski dio stvarnosti«, ono što je u službenom svijetu definirano kao puki glazbeni stil, u fanzinima se otkriva onakvim kakvim su ga sami akteri shvatili i načinili, kao široki svijet raznovrsnih glazbenih i drugih posredovanja nečijeg životnog stila i identiteta. Vizualni dojam pri čitanju dijela fanzina poklapa se s glazbom koju predstavljaju. Uživanje u glazbi, od »Preslev riots« do danas, za brojna urbana plemena predstavlja tjelesni doživljaj. Meditativna receptivnost i otvorenost zvukovima u sjedećem položaju nije nepoznata urbanim plemenima, od hipija do današnjih »ambient« i »chill out« okupljanja, no kada je riječ o fanzinskoj sceni, tu prevladavaju žestoki akteri i žestoka glazba, koja se osjeća u želucu i pozdravlja šakom, i koja sugerira barikadu prije nego nirvanu.

O granicama simboličke i stvarne agresivnosti raspravlja sama scena, u fanzinima koji postaju javnom domenom, javnim prostorom komunikacije plemena. Tako će pogo i slemanje, kao oblici plesa u kojima dolazi do snažnog kontakta s ostalima, često biti predmetom rasprave, naglašavajući razliku između slučajno pokupljene modrice u stanju transičnog skakanja i namjerno usmjerenog udarca koji većina scene smatra nedopustivim uplivom muško kompetitivnih, agresivno alkoholiziranih oblika ponašanja. Mnogi će akteri, upravo u fanzinima, priznati da ne žive uvijek u skladu s vlastitim principima, što sociologiji nameće oprez, potrebu izbjegavanja poistovjećenja fanzinske stvarnosti sa cjelokupnom stvarnošću svakodnevnog života sudionika scene. Ipak, već samo čitanje fanzina pomoglo bi onima koji ne mogu razumjeti kako nešto tako banalno i marginalno kao podvrsta već marginaliziranog glazbenog stila može postati širokom i složenom osnovom za stvaranje vlastitog identiteta. U fanzinima, posebno onima iz sredine devedesetih, nalazimo i specifičnu potvrdu teze o »crossoveru« i fragmentaciji kao dva procesa subkulturalizacije. Za jedan dio fanzina možemo reći da nastaju na osnovi fragmentacije, odvajanja glazbenih stilova u zasebne cjeline gdje postoje veći i manji pomaci u onome što prati identificiranje s glazbom, a to je držanje, intervencije u image, promjene u značenju, vrijednostima i stavovima. Drugi dio fanzina, uključujući i one prve sagledane u vremenskom razdoblju od nekoliko godina, poštuju skupna imena kao neke orijentire ili koordinate, ali naglašavaju individualno i grupno kombiniranje skupnih imena, odnosno cjelokupnog naslijeđa glazbenih i subkulturnih stilova. Ne radi se samo o pravcima koje već sami glazbeni akteri (bendovi) miješaju u svojim pjesmama (a to je proces stariji od fanzinske scene iz devedesetih), nego se naglašava identitet izboren mimo predvidljivih (»obavezujućih«) zajedničkih nazivnika, bez obzira je li riječ o jednom (primjerice - »punk«) ili o zbroju više njih (hard-core/speed metal/hip-hop...). Naravno, za dio fanzinskih aktera glazba kao takva nije više dovoljna za identifikacijski

proces, ona ga čak, po njihovim vlastitim riječima, može i falsificirati, primjerice kod onih sudionika koji teže društvenom pokretu i društvenoj promjeni, pa se ne mogu pomiriti s tendencijom koja je stalno prisutna, a to je da se sve svodi na glazbu i dobar provod.

Gotovo sve subkulturne grupe okušale su se u izdavanju nekog fanzina, no daleko najveći broj fanzina nastao je u okrilju hard-core punk porodice, proširene s varijacijama i frakcijama poput noise, trash, garage, grind, ili naprosto naglašavanjem određenja »nezavisno«.

Nogometno pleme je u svijetu stvorilo tisuće fanzina, no u Hrvatskoj se navijačka komunikacija odvijala nešto drukčijim smjerom. Prvi navijački list koji je utjecao na domaće navijače, još u doba socijalističke Jugoslavije, bio je talijanski »Supertifo«. To nije klasični fanzin, zapravo se radi o relativno konvencionalnoj reviji »organiziranog navijanja«, koja objavljuje isključivo slike navijača i navijačke oglase za prodaju, kupnju ili razmjenu navijačkih rekvizita. Supertifo je objavljivao i reportaže o navijačkim grupama, komentirao nasilje i poticao navijačke koreografije nasuprot tučnjavi. Ipak, simbolika i dinamika navijačkog svijeta u cijelosti je bila zastupljena u Supertifu. Tu su svoje adrese i slike slali i navijači iz Hrvatske, nadajući se da će redakcija objaviti sliku njihove navijačke grupe. Kao što su se domaći punkeri trudili dočarati izlomljene kolaže ranih punk intervencija, dosljedno primjenjujući ljubav prema distorziji sa zvučnog na likovni izraz, tako su i navijači stvorili svoje »kolaže«, koji nisu bili asimetrični nego simetrični (najčešće 4 fotografije u jednoj, sa simbolom u sredini) i koji nisu bili namjerno »prljavi«, nego su trebali biti što čistiji i po mogućnosti u boji, da se vide preferencije narančastih (Torcida) ili raznobojnih (Bad Blue Boys) dimnih kutija, kao i druge nijanse boja na šalovima i zastavama. Utjecajni navijači, ključni organizatori navijačkog

pokreta s kraja osamdesetih, istovremeno studenti novinarstva, s drugim kolegama i suplemenicima pokrenuli su sredinom devedesetih Tribine, naš domaći navijački list, koji je nakon izlaženja u Rijeci, u izdanjima Novog lista, kasnije u Zagrebu nastavio pod imenom »Navijačka tribina«, Iako to nisu fanzini u striktnom »uradi sam« određenju, možemo ih promatrati kao autentične navijačke novine jer su ih uređivali i pisali sami navijači, na osnovi pretpostavljenog »pokrivanja« prodajom, koje nije uvijek uslijedilo. Navijači su i inače na drukčiji način vezani uz dominantnu kulturu, pa onaj podzemni i antikompeticijski naboj iskazan sa »ne pJati više od...« u zaglavlju nekog fanzina ovdje izostaje, no to je obilježje samo manjeg dijela radikalne »rock« (punk/hc/noise ild.) kulture, pu na široj sceni rockerskih stilova možemo naći desetine primjera u kojima akteri pokreću novine o vlastitoj kulturi nadajući se komercijalnom opstanku, kao što su to radili i pokretači Tribina. S obzirom na pretpostavljeni maskulinizam i seksizam, značajno je primijetiti kako su navijački novinarski akteri u svom urbanitetu dosegli stupanj odmaka od prevladavajućeg i konvencionalnog pristupa ubacivanja golih žena u novine radi bolje prodaje. Riječ je o intervjuu koji sam vodio s urednicima Navijačke tribine i njihovim odgovorom na postavljeno pitanje o slikama kakve je objavljivao konkurentski »tifo«, gdje bi šalovi, zastave i pisma čitalaca na kraju bili redovito začinjeni sisama i guzicama.

»Mi to ne bismo objavili... nije da se nama ne sviđaju gole djevojke, ali to objavljivati... to bi bilo nekako prizemno (drugi dobacuju »primitivno«) i bilo bi jasno da time samo želimo privući publiku... ako nekog zanimaju gole cure može kupiti erotiku, zašto da kupuje navijački list?«

Osnovna razlika između punkerskih/hc i srodnih fanzina, u odnosu na navijačke novine, u Hrvatskoj sredine devedesetih, nije samo u odnosu prema profitu (jer tu se

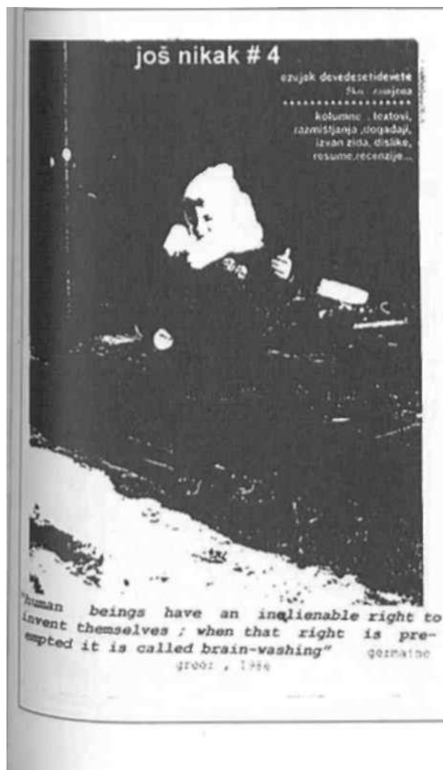
okliznu i glazbeni akteri) ili u izgledu, nego prije svega u odbacivanju/prihvaćanju kolektivnog (nacionalnog) identiteta, koji se u slučaju navijača može poklopiti s ritualima dominantne kulture, iako i tu postoje odmaci. Dok su osamdesetih neki punkeri tvrdili kako je najbolji pogo onaj na stadionu, u devedesetim dolazi do diferencijacije, gdje punkeri dobrim dijelom napuštaju prostor zajedničkog sudjelovanja u ritualima nogometnog plemena, a taj prostor popunjavaju nove generacije skinheadsa, sve manje vezanih uz glazbu, a sve više uz nogomet i adrenalinsku ovisnost. Bez obzira na krvave sukobe punkera i skinheadsa, svijest o plemenskim različitostima daleko je veća unutar scene nego u roditeljskom, medijskom svijetu spektakla. Čak ni oni punkeri koji su napadnuti, izbođeni nožem ili prebijeni, nikad neće tvrditi da su svi skinsi isti, jer onaj tko je uronjen u plemensku (kvartovsku, uličnu) subkulturu, tko traži elementarne informacije iz fanzina ili »usmene predaje«, taj zna da postoje i skinheadsi koji nisu rasistički nasilnici.

U fanzinima se nalazi mnogo toga što pod pojmom »autorefleksija scene« može služiti poput seminara iz kulturnih studija. Vječna polemika o podzemlju i establishmentu ovdje je dovedena do krajnosti i predstavlja stvar osobnog (ali i grupnog) izbora. Naravno, ambivalencije postoje, a komercijalizacija nekog benda može se odviti jako brzo i iznenaditi samu scenu. Kada je Nirvana snimila Bleach album, recenziran je u svim nezavisnim fanzinima, a drugi album, koji je donio veliku tiražu, recenziran je u »Vjesniku« i »Večernjaku«, što pokreće ponovo val polemika u fanzinima, a široj sceni donosi još jednu obnovu »hašomanskih« identiteta pod imenom »grunge«.

Ekspresivnost i snaga doživljaja, intenzitet i »graničnost« subkulturnih situacija zajedničke su karakteristike svakodnevnog života većine urbanih plemena. Te sličnosti, kao i njihove razlike, estetsko-političke preferencije, nijansirani

simbolički svjetovi i artikulacije identiteta mogu se odčitati iz fanzina, nezavisnih medija koji su sami scena za sebe, istovremeno funkcionirajući kao alternativna informacijska mreža, posredujući i osnažujući niz drugih subkulturnih scena.

Za ilustraciju fanzinskog stvaralaštva odabrali smo većinom fanzine iz sredine devedesetih, uz poneki raritet, poput subotičkog »plesa...« iz osamdesetih. Kako je druga polovica devedesetih obilježena sukobima skinsa i punkera, a nismo uspjeli pronaći niti jedan domaći skinheads fanzin, donosimo nekoliko ilustracija skins subkulture iz domaćeg, navijačkog tiska, i iz inozemnih publikacija. Također, zbog posebnosti straight-edge stila i bliskosti sa hc-punk-anarho--krugovima, donosimo nekoliko leluku i ilustracija straighl--edge pokreta.





Naslovnice fanzina

TRAŽI SE



"Marko"
Visina: 90 cm
Težina: 80 kg
Boja očiju: smeđa
Boja kosa: crno-bijela

Posljedni put je viđen kako plače na putu u klaonicu, nakon što je otet od majke iz mliječne industrije.

Ti možeš spasiti njegov život!!!
POSTANI VEGAN/KA

OBRANA ISTINE

bijes zdravog razuma



nula

We would like to thank the following for helping to keep this child hungry





THE SYSTEM SUCKS-
BUT YOU HELP CREATE IT

YOU ARE APART OF THE SYSTEM-YOU CAN CHANGE IT

BOK TE MAZOE

SAMOBOR 12.1995. No.0

SAMOBOR 31.10.1995.



Zašto vegetarijanstvo?

Ljudi su primati, a većina ostalih primata hrani se isključivo hranom biljnog porijekla. Ljudi nisu građeni kao svejedi - jednostavno smo stekli naviku da jedemo meso. Sedmogodišnje istraživanje prehrambenog biokemičara dr. T. Colin Campbella (1990., Cornell University) koje je uključivalo 6500 Kineza, dovelo je do zaključka da je čovjek u biti vegetarijanska vrsta i da bi se morao hraniti raznolikom biljnom hranom. To istraživanje je pokazalo i vezu između životinjske hrane i visokim postotkom smrtnih oboljenja kao što su srčani udar, te rak na plućima i debelom crijevu. Iz tabele koja sljedi, lako je vidljivo da čovjek po svojoj tjelesnoj građi i fiziološkim funkcijama prije spada u biljojede nego u mesojede.

	MESOJEDI	BILJOJEDI	SVEJEDI	ČOVJEK
mišići lica	oslabljeni da bi se omogućilo široko otvaranje usta	dobro razvijeni	oslabljeni da bi se omogućilo široko otvaranje usta	dobro razvijeni
oblik čeljusti	neprošireni kut (šiljasti)	prošireni kut (tupi)	· neprošireni kut (šiljasti)	prošireni kut (tupi)
mjesto spajanja čeljusti	u visini kutnjaka	iznad kutnjaka	u visini kutnjaka	iznad kutnjaka
gibanje čeljusti	cik-cak; minimalni pokreti s jedne strane na drugu stranu	pravilni pokreti s jedne strane na drugu, te naprijed natrag	cik-cak; minimalni pokreti s jedne strane na drugu stranu	pravilni pokreti s jedne strane na drugu, te naprijed natrag
glavni mišići za pokretanje čeljusti	sljepoočni mišić	žvačni i sponasti mišić	sljepoočni mišić	žvačni i sponasti mišić
otvor ustiju s obzirom na veličinu glave	veliki	mali	veliki	mali
zubi sjekutići	kratki i šiljasti	široki; spljošteni i u obliku lopate	kratki i šiljasti	široki; spljošteni i u obliku lopate
zubi očnjaci	dugi, oštri i zakrivljeni	tupi i kratki ili dugi (za obranu) ili ih nema	dugi, oštri i zakrivljeni	kratki i tupi
zubi kutnjaci	oštri, nazupčani i u obliku oštrice	spljošteni na šiljcima i složenom površinom	oštri zupci i/ili spljošteni	spljošteni sa kvrgavim šiljcima
žvakanje	odsutno; guta hranu bez žvakanja	potrebno pojačano žvakanje	guta hranu bez žvakanja ili uz jednostavno lomljenje hrane	potrebno pojačano žvakanje
slina	bez probavnih enzima	ugljikohidratni probavni enzimi - popješuju probavu ugljikohidrata	bez probavnih enzima	ugljikohidratni probavni enzimi
vrsta želuca	jednostavan	jednostavan ili sa više komora	jednostavan	jednostavan
želučane kiseline	manje ili jednako ph 1, sa hranom u želucu	ph 4 do 5, sa hranom u želucu	manje ili jednako, sa hranom u želucu	ph 4 do 5, sa hranom u želocu
kapacitet želuca	60% - 70% ukupnog volumena probavnog sustava	manje od 30% ukupnog volumena probavnog sustava	60% - 70% ukupnog volumena probavnog sustava	manje od 30% ukupnog volumena
duljina tankog crijeva	3-6 duljine tijela	10-12 duljine tijela	4-6 duljina tijela	10-11 duljina tijela
debelo crijevo	jednostavno, široko i glatko	dugo, složeno; može biti podijeljeno na više dijelova	jednostavno, široko i glatko	dugo i podijeljeno
bubrezi	visoka koncentracija urina	umjerena koncentracija urina	visoka koncentracija urina	umjerena koncentracija urina
jetra	može detoksirati vitamin A	ne može detoksirati vitamin A	može detoksirati vitamin A	ne može detoksirati vitamin A
nokti	oštre kandže	spljošteni nokti	oštre kandže	spljošteni nokti

"NASILJE JEDENJA MESA"

(Gail Davis)

Uvijek kada se začuju meci, politički aktivisti i vođe počinju širiti svoje teorije o tome zašto je nasilje ušlo u škole. Vikali bi: "Previše je oružja! Moramo legalizirati kontrolu oružja. Previse je nasilja u filmovima, glazbi, video igrama i na TV-u. Moramo ograničiti zabavljačku industriju!"
Drugi su pak za to krivili odvajanje crkve od države. Ti nas ljudi zapravo pokušavaju uvjeriti da je razlog što toliko djece čini nasilna djela taj što nemamo Deset Zapovjedi raširene po učionicama. Ali što nam to onda govori o ljudima koji su ateisti, ili o desecima milijuna agnostika, budista, taoista, hindusa i ostalih slobodomišljenika? Jesu li oni svi nasilni kriminalci?
Kriviti SAMO vatreno oružje ili zabavljačku industriju za porast nasilja među nacionalnom mladeži je tragično pojednostavljenje problema. To su realne činjenice i ne smijemo ih ignorirati, ali mislimo da je temeljno pitanje: Zašto naša djeca imaju tako malo poštovanja za život? Što ima dobro u zapovijedi "Ne Ubij" kada školske kantine serviraju ubojstvo za ručak?



Samo u SAD-u Amerikanci ubiju 8 milijardi životinja svake godine kako bi zadovoljili svoje jelovnike. To je zaprepašćujućih milijun životinja na sat. Pretpostaviti da te životinje ne pate tijekom procesa uzgoja, prijevoza i klanja je zavaravanje sebe kako bi se osjećali lagodno jedući njihovo meso.
Autor, novinar i odvjetnik Jim Mason je napisao: "Ljudi imaju ogroman apetit za meso, mliječne proizvode i jaja. No, isto tako imaju malo "apetita" za informacije o životu životinja koje proizvode tu njihovu hranu. Možda i osjećaju nešto." Više ljudi nam je reklo: "Ne govori mi

DESET BRZIH SAVJETA
KAKO POMOĆI ŽIVOTINJAMA U SVAKODNEVNOM ŽIVOTU

Kada kupujete cipele, jakne i odjeću, birajte alternative koži i krznu. Privlačni sintetički materijali su široko dostupni – a obično su jeftiniji od životinjskih koža i krzna. Zapamtite, uzrokujući bol životinjama ne možete zadobiti nikakav istinski pozitivan status.

Ispitajte potrošnju mesa i mliječnih proizvoda u vašoj obitelji. Uvjeti na farmama-tvornicama, gdje se golema većina životinja uzgaja za hranu, strašno su nehumani. Meso, jaja i mliječni proizvodi su izravno povezani s različitim bolestima opasnim po život, uključujući rak i srčane bolesti. Vegetarijanstvo znači jesti za život… Vaš i njihov.

Istražite hranjive i ekonomične alternative životinjskim proizvodima. Počastite svoju obitelj sojinim napicima i desertima bez kolesterola, i koristite sojin margarin koji ne sadrži mlijeko umjesto maslaca. Jedite pekarske proizvode bez jaja. Probajte neke od odličnih zamjena za meso, kao što su tofu, seitan i sojina teksturirana hrana. Obrana Istine će Vam rado poslati mnogo ukusnih i lakih za pripremu, besplatnih recepata.

Pišite nam za popis kozmetičkih proizvoda i proizvoda za kućanstvo proizvedenih bez okrutnosti. Odbijte podržavati kompanije koje svoje proizvode testiraju na životinjama i pokušajte ne kupiti one koji sadrže životinjske sastojke.

Obeshrabrite svoje prijatelje i susjede od lova i ribolova. Pored stravičnih trauma i krvoprolića počinjenog nad njihovim žrtvama, ti "krvavi športovi" nanose štetu okolini i prirodi. Lov se ne razlikuje mnogo od mesne industrije, "životinje za odstrel" unaprijed se nasele na područja gdje će ih "u sezoni" pobiti. Takvo ubijanje nevinih nimalo ne koristi prirodi. To je masakr, a ne provod u prirodi, a kamoli sport.

Naučite voljeti životinje u njihovoj prirodnoj okolini. Zatočeništvo predstavlja oblik mučenja za većinu divljih životinja, a "treninzi" i svakodnevni postupci kroz koje takve životinje moraju prolaziti često su depresivne i bolne. Molimo Vas, izbjegavajte zoološke vrtove, cirkuse, akvarije i bilo kakve predstave s treniranim životinjama.

CRUST FARI PRODUCTIONS

Crustafari Productions ide dalje. Nakon propalih pokušaja koji čine jedan newsletter, jedan hc/punk fanzin i jedan strip fanzin idemo izgubiti još bado para radeći prišiške. 28 motiva prišiški štampano je bijelom bojom na crnom platnu i koštaju 7 kuna. Šaljite dobro zakišenu lovu, ali nemojte slati kovanice jer onda pismo sigurno neće doći do mene. Poštarina: za dvije prišiške pošaljite jednu markicu za pismo i to je to. Bilo bi lijepo da priložite i kovertu sa svojom adresom, ali nije obavezno.

Narudžbe šaljite na adresu: VEDRAN KRALJEVIĆ/RACINOVA 3/10000 ZAGREB



Kod narudžbe napišite broj prišiške i količinu i to je to.

CRUSTAFARI PRODUCTIONS

PLES SLOMLJENOG DUPETA NA VETRU

BROJ 5 ★ MAJ 1988. ★ SUBOTICA ★ 1200 DINARA



LIFE LIN

Travanj '97. - broj jedan - cijena: 5 kn + mar



JEDINA POLITIKA KOJU VODIMO JE ANTI-POLITIKA, A JEDINA MOĆ KOJU POSJEDUJEMO JE SAMOKONTROLA

MI SMO NULA

„Mi SMO NULA"

ref: muku muče da nas spriječe
spriječiti nas nikad neće
mučno im je kad nas čuju
na sve naše oni pljuju

perfektan blic, izuzetna tehnika
neskrivena surovost, razuzdana manija
propali moralisti, lažni idealisti
svi su oni ista banda, druge riči ista marva

ref.

njihova je tehnika izvježbana klasika
pametne u ludnice, blesave u zatvore,
a njihova logika ideja jednog manijaka
pametne oglupite, blesave obredite
da vam služe, da vas vole
za slobodu da vas mole
moja psiha mira traži, njega nikad neće biti
dok budale igru vode budale će misli kriti
i tako oni igru vode, sve zbog jednog manijaka
cilj im je vlast, a naš anarhija

ref.

mi smo NULA-ko ih jebe
mi smo NULA-mi smo sve
mi smo NULA-nismo sranje
mi smo NULA-nula

NULA

NULA

ZA SLOBODU
Mi ne MOLIMO
ZA SLOBODU
Mi SE BORIMO!

NULA

ZGAZIĆEMO SVE ŠTO NAM ŽIVOT ČINI GORAK

MI SMO NULA - POBJEDIMO LAŽ

DIY - SAM SVOJ MAJSTOR

NULA

POBJEDIMO LAŽ

ANARCHY RISING AGAIN

UNMASKED CREEPER # 2

ENDEM
STRIP + FANZI

De Fuck To?
srpanj '96
BACK TO THE PLANET
ĐUBRIVO
DEMOCRATIC DISORDER
WHO MOVED THE GROUNI
ANGELKILL
GLOBAL HOLOCAUST
STYLUS
squatt - Foggia
infosi
razmišljanja
SKANDALOZN

united blood
FANZINE No.3 01.1994.









EL NIÑO

——> U PROŠLOM STOLJEĆU DOŠLO JE DO OPĆEG ZAGRIJAVANJA ATMOSFERE ZA OKO 0.4 C SVE DO 1940, NAKON ČEGA JE USLJEDILO HLAĐENJE ZA NEKOLIKO DESETINKI STUPNJEVA. OD TADA SE PRIMJEĆUJU SVE ČEŠĆA KLIMATSKA KOLEBANJA KOJA SU PRIJE BILA MANJE IZRAŽENA, JER JE RAVNOTEŽU ODRŽAVAO SISTEM OCEANSKIH I ZRAČNIH STRUJANJA, OBORINA I ISPARAVANJA. NO, U DANAŠNJE VRIJEME, I SAM ČOVJEK UVELIKE UTJEČE NA POREMEĆAJ GLOBALNE KLIME ZBOG KORIŠTENJA RAZNIH IZVORA ENERGIJE KOJI POVEĆAVAJU POSTOTAK CO_2 U ATMOSFERI. SVAKO SAGORIJEVANJE FOSILNIH GORIVA (UGLJEN, NAFTA, PLIN) STVARA CO_2 KOJI SE KONSTANTNO POVEĆAVA U ATMOSFERI SVAKE GODINE JOŠ OD 1958. AKO SE OVAKAV PORAST NASTAVI, OKO 2000. ĆE U PROSJEKU TEMPERATURA PORASTI ZA 2°C. AKO SE PORAST I DALJE NASTAVI, SMATRA SE DA ĆE DOĆI DO OTAPANJA JEDNOG DIJELA POLARNOG LEDA. INAČE, LED IMA VELIKU MOĆ REFLEKTIRANJA SUNČEVIH ZRAKA. AKO NEMA LEDA, ZEMLJA UPIJA VIŠE TIH ZRAKA, TOPLIJA JE I ZRAK IZNAD NJENE POVRŠINE JE TOPLIJI. TO DALJE VODI DO POSTUPNOG OTAPANJA LEDENJAKA I VJEČNOG LEDA NA GRENLANDU I ANTARKTIKU, A TO BI DOVELO DO PORASTA RAZINE VODE MORA I OCEANA.

——> U SREDIŠTU KLIMATSKIH PROMJENA NALAZI SE JEDNA POJAVA POZNATA KAO NAJVEĆI PRIRODNI POREMEĆAJ KLIME, A TO JE EL NIÑO. EL NIÑO NA ŠPANJOLSKOM ZNAČI DJETEŠCE, KOJE U OVOM SLUČAJU SIMBOLIZIRA KRISTA, JER SE OVA POJAVA JAVLJA U VRIJEME BOŽIĆA UZ ZAPADNE OBALE JUŽNE AMERIKE. EL NIÑO JE 1983. BIO VRLO JAK, NAJIZRAZITIJI U OVOM STOLJEĆU, PA MU OD TADA KLIMATOLOZI PRIDAJU VEĆU PAŽNJU. VJERUJE SE DA MEHANIZAM NASTANKA EL NIÑA IMA VEZE S TOPLINOM KOJA SE KROZ VIŠE GODINA NAKUPLJA U ZAPADNOM PACIFIKU, PA KAD PRIJEĐE NEKI PRAG, OSLOBAĐA SE I ŠALJE TOPLI ZRAK PREKO OCEANA. ZBOG TOGA SE STVARA TOPLA POVRŠINSKA STRUJA KOJA TEČE PREMA PACIFIČKIM OBALAMA JUŽNE AMERIKE. TADA INAČE KIŠOM BOGATO NATAPANI DIJELOVI AUSTRALIJE I INDONEZIJSKI OTOCI PATE OD SUŠE, DOK SU OBALE JUŽNE AMERIKE ISPIRANE SILNIM PLJUSKOVIMA. POREMEĆAJ SE I DALJE, POPUT KONCENTRIČNIH KRUGOVA ŠIRI SVIJETOM. PRVO ZAKAŽU INDIJSKI MONSUNI, A ZATIM SUŠA POGAĐA ISTOČNU AFRIKU. POREMEĆAJ SE ŠIRI I NA SJEVERNU AMERIKU, A KONAČNO DOLAZI I DO EUROPE. SVE TO UZROKUJE LOKALNE ANOMALIJE. OVAKVO OBJAŠNJENJE UVELIKE MOŽE NAĆI SVOJU POTVRDU U POSLJEDNJIM POPRILIČNO BLAGIM ZIMAMA U EUROPI UNAZAD 10 DO 15 GODINA.



SENSE OF LIFE ?

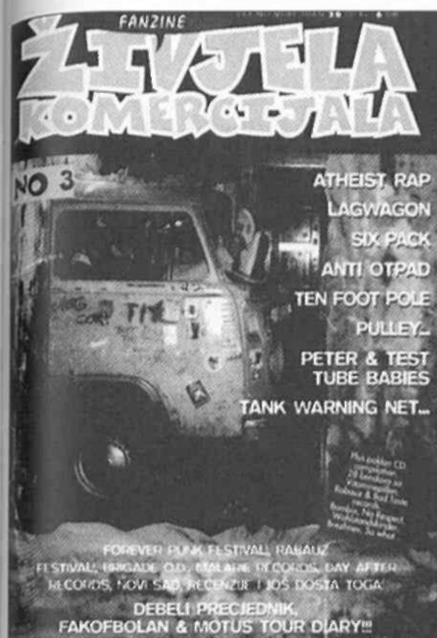
THINK ABOUT IT, DO SOMETHING!!



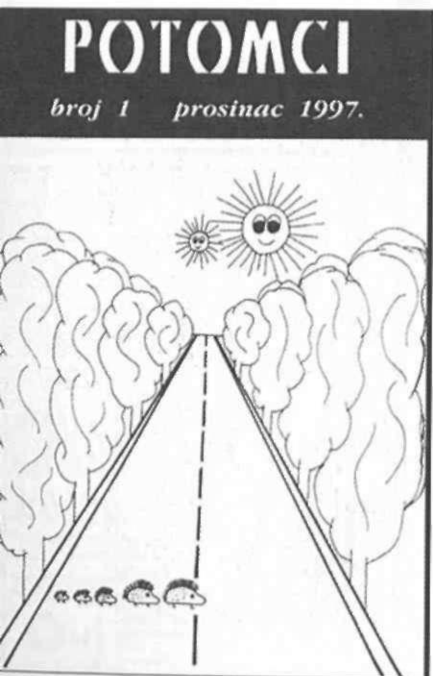



COMMON SENSE
NO.1.
ANTI-AUTHORITY
ANTI-STATE
ANTI-BOSS
94-95
POHLEPA
RATOVI
ŠTO?
UNIŠTAVANJE
MUČENJA


LAŽE KAD - 'ZINE
#5
NEŠTO KOLUMNI
NEŠTO RECENZIJA
I DOSTA BRIJANJA
O SKVOTERSKOM NAČINU ŽIVOTA


FANZINE
ŽIVJELA KOMERCIJALA
NO 3
ATHEIST RAP
LAGWAGON
SIX PACK
ANTI OTPAD
TEN FOOT POLE
PULLEY...
PETER & TEST TUBE BABIES
TANK WARNING NET...
DEBELI PRECJEDNIK, FAKOFBOLAN & MOTUS TOUR DIARY!!!


ZINE
ŽIVJELA
No.1
KOMERCIJALA
travanj 1995.
Motus vita est
Debeli precjednik
NoFX
Fakofbolan
Porota
Running party
Destitutes
Ha det bra


POTOMCI
broj 1 prosinac 1997.


ho-ho-ho `zine
hc/punk `zine
issue 0
2/95
Demolina
NONSENSE
RESISTANCE PRODUCTIONS
KOLEKTIV NENASILNEGA DELOVANJA
RAWSIDE


SISAK
1996.
INFECTIOUS
ZINE
Bambi Molesters
BRENER DEPILACIJA
ODPISANI
WASSERDICHT
DEAD IDEAS
VERBALNI DELIKT
gig & scene reports,
columns, infos, and more...


WARHEAD
NO 11
anti-war issue







Skinheads: raznovrsne artikulacije glazbene, navijačke ili samo štemerske subkulture. Skinheadsi mogu biti tradicionalisti (nepolitični), ekstremni desničari (neonacisti) ili ljevičari. Dobar dio sharp (skinheads against racial prejudices) skinsa pristao je na antinacističku politizaciju zbog sve češćeg poistovjećivanja svih skinsa s nacistima. Iako mnogim sharpovcima nije do politike, nego do piva i glazbe ili nogometa, morali su se minimalno politizirati da bi se odvojili od neonacističkih grupa skinheadsa. U Hrvatskoj su se prvo pojavili tradicionalisti (polovica i kraj osamdesetih) i blago "sharp", kao i navijački orijentirani skinsi (početak devedesetih), da bi u drugoj polovici devedesetih prevladavala manje glazbena a više navijačka i ekstremno desničarska struja.



III. dio

ZAKLJUČAK: PREMA SOCIOLOGIJI URBANIH PLEMENA

U ovom dijelu potrebno je rezimirati naznačavanje sociologije subkulture iz prvog dijela, a zatim to učiniti sa spoznajama iz drugog dijela, iz istraživanja subkulturnih stilova i identiteta u Hrvatskoj. Odnos ova dva dijela nametnuo je specifičnost trećeg, u kojem pojam urbanog plemena govori o današnjoj sociologiji, kao i životu, raznovrsnih aktera do sada nazivanih subkulturnim, kontrakulturnim ili alternativnim.

Za sociologiju subkulture mladih (koju možemo i drukčije zvati ne mijenjajući sadržaj, odnosno »predmet« ili subjekte istraživanja) važno je uočiti vlastite početke, bez obzira na sam pojam subkulture, koji ne karakterizira istraživanja čikaške škole, ali čije razumijevanje nalaže poštovanje svakog pristupa usmjerenog više ili manje zasebnim adolescentskim svjetovima, područjima, životnim stilovima. Dok se pojam subkulture utemeljuje u američkoj raznolikosti, kako imigracijskih (i drugih) rasnih, etničkih, konfesio- -jt

nalnih, tako i dobnih, spolnih, klasnih i statusnih dimenzija nastajanja posebnih društvenih grupa i njihovih svjetova, (sub)kultura, »moralnih regija«, »sub-društava«, »zajednica«, dotle za izdvojeniji adolescentski svijet i u njemu nastajuće subkulture mladih, moramo sačekati »sociologiju devijacije« i njena definiranja »delinkventne subkulture«. »Devijacija« na početku proučavanja subkulture mladih nije slučajna, ona govori o »pređenoj granici« društvenih normi, o kriminalizaciji prvih »subjekata istraživanja«, iako su grupe »delinkventne subkulture«, proučavane zbog problema devijacije, predstavljale širu subkulturu »street corner« momaka (»dečki iz kvarta«] za koju su i tadašnji ključni autori ustvrdili da uključuje prvenstveno »fun« (zabavne) aktivnosti koje najvećim dijelom nisu devijantne. (A. Cohen, 1955.) Generacija autora koja problemu prilazi iz interakcionističke perspektive, temeljito je uzdrmala korekcionalistički pristup, svaku implikaciju patologije, te poimanje devijacije, stvorivši teoriju etiketiranja unutar šire perspektive reakcije društva na devijaciju. No, Mertonovi učenici iz pedesetih godina nisu devijaciju tretirali patološki, nego su ukazali na procjep između kulturno postavljenih aspiracija i strukturnih blokada ostvarenju tih aspiracija. Jedan dio njihove teorije bez sumnje je još uvijek aktualan, posebno onaj o referentnim grupama, referentnom okviru i procesu nastajanja subkulture. Bez obzira da li ćemo prihvatiti opis koji govori o nastajanju subkulturne solucije na (strukturni) problem, bojeći se determiniranja i lociranja »jednog« problema, imajući na umu suvremeno društvo, ostaje nam ona bit samog procesa, u kojem je primarna grupna djelatnost, stvaranje vlastitih rituala, slenga, grupnog sustava simbola i vrijednosti. Zardjurri o4ipcadma subkulture (kriminalna, konfliktna i subkultura povlačenja) mogu nam se danas činiti prejednostavni ili čak jednim dijelom neutemeljeni, ali djelovanje referentne grupe i nastajanje subkulturne, to

vrijedi i u današnjim uvjetima. Tom dijelu teorije o delinkventnoj subkulturi, s današnje distance treba pridodati spoznaje o drukčijim načinima posredovanja u stvaranju subkulturnih stilova, jer nam inače nedostaju dvije bitne dimenzije: prva se odnosi na nemogućnost individualnog, svjesnog stvaranja subkulturnih obrazaca koja slijedi iz Cohenovog i srodnih radova, a na osnovi poznavanja dosadašnjih načina stvaranja subkulturnih stilova, postojanje i takvih aktera, individualnih i grupnih, nameće se kao nezaobilazno. Druga je dimenzija medijskog posredovanja, koja pedesetih možda nije obuhvaćala tipične »corner boyse«, ali danas je zbog širenja scena, autorefleksije, postojanja »rock«, »rave« i srodnih kultura, također nezaobilazna. Interakcionistički pristup može pripomoći povezivanju ovih dimenzija, naglašavajući razumijevanje (zasnovano na kvalitativnom metodologijom omogućenom poznavanju) akterove definicije situacije i procesa individualnih i kolektivnih redefiniranja situacije.

Ako se skepsa zbog smještanja subkultura mladih isključivo u donje slojeve društva nije pojavila prije šezdesetih (a nekima se nije pojavila ni poslije, poput predstavnika birminghamske škole), onda je pojava kontrakulture mogla biti dobrim razlogom. Naravno, i kontrakulturu je moguće (ako se to jako želi) svesti na »srednju klasu«, ali ovdje je važan sav spektar koji se u doba govora o kontrakulturi s kraja šezdesetih pojavio, i koji uključuje eksploziju brojnih (subkulturnih) adolescentskih životnih stilova, pokreta i identiteta, jednim dijelom omogućenu i širenjem sve diferenciranje rock-kulture. Kontrakultura ne predstavlja jednog aktera, nego skup raznovrsnih senzibiliteta koji su, u specifičnom kontekstu, stvorili široku zajedničku scenu. Ta scena nije bila lišena suprotnosti, i zaista se veoma udaljenima čine akteri hipijevskog komunitarizma, yoge i prosvjetljenja, psihodelične glazbe, svojevrsnog »iskakanja« iz socijalnog

vlaka, nasuprot studentskim aktivistima, organizatorima demonstracija i brojnim »klasičnim revolucionarima« radikalnih političkih grupa. Ta se suprotnost održala, u nešto drukčijim oblicima, ali na sličnim osnovama, i u devedesetim godinama, primjerice u V. Britaniji kada se raverska, anti-cestovna, squatterska i šira scena »novih društvenih pokreta« podijelila u reakcijama na represiju »criminal justice billa«, gdje su neki smatrali da treba »kili«, a neki »chill« »the bili«. Neke dodirne točke su ipak postojale, a šarenilo scene je pridonosilo polemikama, kao i »ravnodušnom« paralelnom postojanju, ili pokušajima spajanja, primjerice na način yippie grupacije ili današnjih radikalno-ekoloških, raverskih plemena. Za sociologiju je bitan spoj tema i senzibiliteta, gesti i zvukova, nastajanje »kontrakulturnog naslijeđa« koje je uključilo raznovrsne impulse i koje je, uza sva medijska prilagođavanja, često imalo minimum dokumentarističke uvjerljivosti. Taj spoj, koji donekle omogućuje opća određenja »duha šezdesetih« nalazi se, u svojim medijski prerađenim oblicima, ali i izravnom iskustvu aktera koji nisu svi nestali sa scene, u području koje je obilježeno kako rock-kulturom, tako i praksom društvenih pokreta. Ne ulazeći u raspravu koja postavlja pitanje o karakteru kontrakulture kao društvenog pokreta (implicirajući jednadžbu kompeticije i tražeći »rezultat utakmice« pokreta i sistema), sociologija subkulture prvenstveno mora uvažiti postojanje raznolikog »repromaterijala«, dakle onih oblika kontrakulturnog naslijeđa koji su (ponekad u neprepoznatljivoj formi) na raspolaganju novijim generacijama u njihovom pristupu svijetu i djelovanju, preuzimanju i preoblikovanju, od upotrebe »zvučnih entiteta« do aktivnosti »ekološkog pokreta«. Ključne teme kontrakulture i danas su prisutne^ osamdesetih se dogodio revival »novih društvenih pokreta« a devedesetih »druga psihodelička revolucija«. No, s obzirom na osobine rock-kulture i načine kojima mladi ljudi

posreduju svoj životni stil i identitet, kontrakulturne intencije, slike, pjesme i geste tog »skupa senzibiliteta«, mogu biti osnovom nečijeg subkulturnog, životnog stila. Bilo bi pogrešno hipijevsku ikonografiju i glazbu smatrati vezanom uz sasvim određenog aktera koji »briše granice slobodnog i radnog vremena« i ne uvidjeti kako hipijevski stil može biti dio subkulture isto kao i punkerski. Dick Hebdige je razlikovanje kontrakulture i subkulture učinio udžbeničkim, i to razlikovanje ima smisla ako se primjenjuje s obzirom na stvarni sadržaj, a ne na smrznute, ideal-tipske aktere, kako to ponekad kod birminghamskih autora izgleda, pri čemu su vječno spojene karakteristike poput »punk glazba - slobodno vrijeme - radnička klasa - subkulturni stil - otpor kroz rituale bez filozofsko političke artikulacije« i »hipijevska rock glazba - brisanje granica slobodnog i radnog vremena - srednja klasa - kontrakultura - šira filozofsko-politička artikulacija pobune«. Ne samo da određena glazba i image, u ovom slučaju hipijevski, postaju dijelom scene »koja se zasniva u sferi slobodnog vremena« i može sugerirati adolescentske aktere poput zagrebačkih hašomana, nego se može dogoditi i suprotno - da ona druga glazba i image, vezani uz punk kao »subkultura radničke klase« i »osuđena« na granice slobodnog vremena, postaje obilježje aktera koji nije ništa manje punkerski, ali svojim »iskakanjem« iz društva, nomadskim načinom života, angažmanom u squatterskim »slobodnim zonama«, zapravo sugerira kontrakulturnog aktera, po definicijama britanskih autora.

Kontrakultura je, uz stvarno i svjesno nastojanje prema brisanju granice radnog i slobodnog vremena, osobnog i političkog, javnog i privatnog, uz obnovu zaboravljenih i »odbijenih« znanja, mitova i duhovnih praksi, uz teme oslobođenja i politiku identiteta marginalnih i stigmatiziranih grupa, i uz mnoge druge dimenzije koje su gajili »novi dru-

štvemjaokreti« u godinama nakon sedamdesetih, istovremeno osigurate^
sredovanja u području koji sociologija označava subkulturnim, gdje dobrim dijelom vlada »industrija slobodnog vremena« i gdje mladi, »unutar granica svoga.slohodnog vremena«, prihvaćaju i stvaraju životne stilove,- afektae zajednice i identitete koji se ne gube prelaskom.jz slobodnog vremena u »vrijeme«jkpje,j^^ ili posla

Koncept moralne panike jedan je od ključnih koncepata sociologije subkulture, nastao unutar interakcionističke perspektive societalne reakcije, uz elemente teorija o ponašanju ljudi u katastrofama. Koncept se pokazao plodnim u detektiranju jednog od tipičnih procesa u kojem dominantna kultura reintegrira svoje vrijednosti optuživanjem »narodnih đavola«, što predstavlja predvidljivu karakteristiku odnosa vladajuće kulture i subkultura mladih uopće. Osim Cohenove, »klasične« studije o moralnoj panici koja je »stvarala« modse i rockere (Cohen, 1 972/80.), ključni birminghamski autori također su razotkrivali stvaranje »narodnih đavola« od mladih crnih »muggera«, pri čemu se ponovo razobličuje proces »društvene proizvodnje vijesti« i mehanizam medijskog sugeriranja socijalnog konsenzusa. (Hali i sur. 1978., prema Thompson, 1998.) S obzirom na strukturne, tehnološke i kulturne promjene koje stvaraju uvjete za Beckovo »društvo rizika«, Thompson (1 998.) proširuje koncept Foucaultovim uvidima u diskurzivne i regulatorne prakse koje se tiču seksualnosti, aktualizirajući koncept moralne panike u područjima reakcije društva na sex, AIDS, ženske škvadre, i »novootkrivene« rizike povezane s problemom nasilja nad djecom. Thompsonova je sociologija moralne panike otkrila nove aktere moralnog poduzetništva u kontekstu zapadnog društva devedesetih.

Birminghamska škola označava najproduktivniju grupu autora u ovom području. Temelji definicije subkulture

preuzeti su u najvećoj mjeri od američke teorije delinkventne subkulture, gdje je subkultura zapravo grupna solucija na problem, a problem je lociran u klasnoj strukturi društva. Uz koncept »središnjih preokupacija« i funkcionalističko smještanje subkulture u niže slojeve društva, uz osnovu koju su Mertonovi učenici ocrtali analizom vršnjačkih te statusno i mobilizacijski deprivilegiranih grupa, birminghamski autori su dalje razvili koncept subkulture kao simboličke solucije, simboličkog razrješenja proturječnosti kolektivno doživljene u matičnoj klasnoj kulturi. Oni su sagledavali »strukturne blokade« (koje se za američku teoriju pedesetih javljaju kao brane ostvarenju aspiracija nižih slojeva), u kontekstu kapitalizma, pomičući se tako od Durkheima Marxu i stvarajući svoju paradigmu pristupa subkulturi mladih u kojoj dominiraju interpretacije Althusserovih i Gramscievih pojmova. Birminghamska je tradicija znala posegnuti i za Barthesom, kao i za drugim naslijeđem »kulturnih studija« čije područje dijeli i obogaćuje, pa nam je ostavila mnogo inspirativnih »čitanja« stila. Tako je Hebdige pristupio subkulturnom stilu u pet dimenzija: namjerna komunikacija, bricolage, revolt, homologija i značenjska praksa. Umjetnost i životnost (makar simboličkog) preokretanja svog podređenog položaja u društvu, načini stvaranja »buke« i smetnje, izazova vladajućem »simboličnom redu«, širina spektra »suprotne uniformnosti« koji uključuje distancu, ponekad autorefleksiju i različite razine artikulacije, to su neki od elemenata koji nesumnjivo pripadaju onim općim karakteristikama dijela subkulturnih grupa, koje nalazimo širom Europe. Poznavanje detalja na kojima se subkulturne intervencije u stil prepoznaju, omogućuje kredibilitet Hebdigeu, Willisu, Clarkeu i drugim autorima, bez obzira na to dijelimo li s njima klasnu determiniranost i perspektivu u kojoj se doseg subkulture može učiniti »samo simboličkim« i razočaravajućim u pogledu promjene

klasnih odnosa. Subkulturni su akteri, u birminghamskoj Školi, dobili puno više samosvijesti i sposobnosti, artikuliranog odbijanja koje uključuje složenije operacije (protiv čega je S. Cohen protestirao tvrdeći da »klincima dajemo prevelik teret koji oni na svojim leđima ne mogu nositi«), nego što su to imali u interpretacijama »delinkventne subkulture«, ali su istovremeno, kao akteri simboličke solucije (pa i svojevrsne opstrukcije vladajućeg simboličkog poretka) svedeni na nemogućnost »stvarne promjene« i ukotvljenost u klasnoj strukturi zatvorenog društva.

Lawrence Grossberg, kao predstavnik američkih kulturnih studija koje dobrim dijelom nastavljaju tradiciju britanskih, prigovorio je birminghamskim autorima zbog fokusiranja na subkulture i njihove stilove unutar jasnih granica i vanjskih obilježja, što ostavlja izvan analize veći broj mladih koji čine sličnu scenu, onu koja se naziva, primjerice, »rock-kulturom«, gdje veći broj ljudi sudjeluje u ritualima i svoje afektivne zajednice oblikuje oslanjajući se na stilove rock glazbe, nikad ne povlačeći tako radikalnu crtu zatvaranja u precizno određene stilske kategorije i obilježja. Taj prigovor je opravdan, i aktualan u ovom radu zbog postojanja rock kulture i rock publike u Hrvatskoj, izvan čvrsto definiranih subkulturnih grupnih pripadnosti, a sa sličnim »središnjim preokupacijama«, strukturama osjećaja, i načinom života koji svjedoči o svijetu subkulturnih afilijacija bez jednoznačne pripadnosti nekom od profiliranih punkerskih, heavy-metal, dark, hipi, i ostalih identiteta.

Devedesete godine donose nove aktere, prvenstveno »rave kulturu«, ali i nove pristupe, koji (često na primjeru samog ravea) odbacuju mnoge ključne-postavke birmingjiamskeJ&oje_ Dick Hebdige je, još prije većine kritika koje su njegovom pristupu upućene, djelomično promijenio pespektivu, prihvaćajući dio tradicije »postmoderne kritike« i opraštajući se od ideje »kulture otpora«.

Sarah Thornton dobro ilustrira pomak od »subkulturnih studija«; tijekom četverogodišnjeg istraživanja klupske kulture i raveova, oslanjajući se na Bourdieua, opisala je »socijalnu logiku subkulturnog kapitala« za što joj je neophodno bilo promisliti i odrediti pojam »mainstreama«. Međutim, Hebdigeove dihotomije, višestruka suprotstavljanja »avangarde protiv buržoazije, podređenog protiv dominantnog, subkulture protiv mainstreama«, tvore »redoviti ideal koji se mrvi kad ga se primijeni na historijski specifične grupe mladih«. (Thornton, 1995., str. 93.) Thornton je analizirala i druge koncepte britanske sociologije subkulture, pokušavajući pronaći određenja »mainstreama«. Tako autori poput Hebdigea zastupaju polaritet u kojem sa suprotne strane subkulture i »dcvijantne avangarde« stoji dominantna kultura i buržoaska ideologija. Geoff Mungham, slično kao i A. McRobbie, subkulturi i devijantnoj avangardi suprotstavljaju masovnu kulturu i komercijalnu ideologiju (koju je McRobbie prikazala u novom svjetlu, naglašavajući kako »mainstream« komercijalnih diskoteka nudi mogućnosti kreativne ekspresije, kontrole i otpora za djevojke i žene). Svojoj shemi »značenja mainstreama« u britanskoj sociologiji Thornton pridodaje Simona Fritha, koji je strani »masovne kulture i komercijalne ideologije« (pop radničke klase) suprotstavio rock srednje klase, što Thornton imenuje studentskom kulturom i obrazovanom avangardom. Stephen Evans, u svom radu o klupskoj kulturi Sheffielda, također mainstreamom određuje komercijalnu kulturu diskoteka koje puštaju pop (top 40) hitove za mlade iz radničke klase koji ranije napuštaju školovanje, a njima suprotstavlja alternativu, podzemnija mjesta na kojima uz najnovije eksperimente s glazbom uglavnom plešu studenti. Zastupajući ideju pluralnosti subkultura i promatrajući »mainstream« kao »skup subkultura«, Thornton ne želi, poput Grossberga, odbaciti važnost pojma - upravo

je njeno istraživanje pokazalo koliko je pozicioniranje spram »mainstreama« ključno u stjecanju subkulturnog kapitala. Dakle, kao koncept u sociologiji kulture, »mainstream« se smatra neprimjerenim, ali je on istovremeno moćan način omladinskog zasnivanja socijalnog svijeta, dokazivanja kulturne vrijednosti i potraživanja subkulturnog kapitala.

Promjena perspektive u odnosu na birminghamsku tradiciju ogleda se i u drukčijem problematiziranju pojma razlike. Dok je razlika kao takva mogla sugerirati otpor konformiranju i podvrgavanju, te funkcionirati kao devijacija i disidenstvo, kao »dobra po sebi« unutar pogleda koji prirodu moći vidi u nastojanju prema »konsenzusu« ili »hegemoniji«, dotle danas, u postindustrijskom društvu, potrošači su poticani da se individualiziraju, a operacije moći favoriziraju klasifikaciju i segregaciju, pa je politika razlike problematična, i primjerenije se izražava kao diskriminacija i distinkcija.

Kag^štcL^ociologija subkulture započinje bez samog pojma subkulture, tako se čini da danas na određeni način »završava«, odnosno barem dolazi u fazu kada pojam subkulture ne može više biti »hipoteza po sebi« (kao u slučaju »delinkventne subkulture«) pa nestaje, ili ravnopravno dijeli svoj položaj s drugim pojmovima. No, to ne znači da nestaje svijet životnih stilova i adolescentskih simbola identiteta, onaj Parkov urbani »laboratorij«, a zapravo riznica podataka o akterima, odnosima, »strukturama osjećaja«, »značenjskim praksama«, o prostorima života i oblicima njegovih urbanih posredovanja. Upotreba pojma subkultura ovisi o teorijskim polazištima pojedinih autora, i rasprava koja se vodi o njegovoj primjerenosti samo obogaćuje sociologiju, jer se zasniva na istraživanju sličnih ili istih fenomena, a ono što pridonosi sociološkom razumijevanju odnosi se na sadržaj istraživanja, na život grupa i individua, te njihovo stvaranje ili podnošenje svijeta, pa možemo go-

voriti o »scenama«, »gomilama«, »neformalnim grupama«, »plemenima«, »kulturama«, »škvadrama«, »afektivnim zajednicama«, a da ponekad govorimo o istoj ili sličnoj stvari.

Problemi s kojima završava posljednje poglavlje sociologije subkulture, gdje se ponovo propituju osnovni pojmovi i kritički vrednuje prethodna tradicija, predstavljali su i početak dijela o subkulturama (urbanim plemenima) u Hrvatskoj. Od čikaške škole, pa sve do današnjih »post-subkulturnih« studija, postoje teorijske cjeline, koncepti i dijelovi pristupa koji nisu protokom vremena i mijenama društva postali neupotrebljivi. Unutar istraživanja subkulturnih grupa u Hrvatskoj, gotovo svaki period glavnih socioloških teorija mogao je biti aktualiziran; prvi radovi o »škvadrama s ugla ulice«, kasnija istraživanja »gang kulture«, teorija etiketiranja, kontrakulturna tradicija, koncepti moralne panike, birminghamsko dekodiranje stilova i »sociologija rocka«, te »ekspresije identiteta« današnjih »horizontalnih priča«, svi mogu biti prepoznati u stvarnosti i primjerenim pristupima fenomenu štemera, šminkera, hašomana, punkera, hard-coreovaca, rockabillycara, darkera, nogometnih huligana, metalaca, noisera, ravera i mnogih drugih »urbanih brijača«, onih koji tvore istu scenu, ne izražavajući jasno omeđenu stilsku pripadnost ili kombinirajući više njih zajedno.

U Hrvatskoj, u specifičnom društvenom kontekstu koji obuhvaća period socijalizma, krize sistema »samoupravne« kombinacije tržišta i »komandne ekonomije« jednopartijske vlasti, rata i promjena koje donose »tranzicijski« period, susrećemo brojne subkulture mladih, subkulturne stilove i identitete kakvi, na sličan način, postoje i na Zapadu. Našoj sociologiji (dijelom i zbog kasnijeg početka istraživanja i promišljanja domaće subkulture) nije trebao toliki vremenski put u kojem socijalna teorija do birminghamske paradigme i od nje prema američkim kulturnim studijama stvara

i proširuje pojam subkulture od vršnjačkih škvadri i »bandi« teritorijalnih okupljanja mladih iz određenih slojeva društva (»zajednice niže klase«), preko »sustava vrijednosti« i subkulture kao »simboličke strukture«, polja djelovanja značenjskih praksi, do širih »rock formacija« i »afektivnih alijansi«. Grossbergovo širenje Hebdigeovih pojmova u našim uvjetima pokazalo bi se kao nužna posljedica uvažavanja rezultata istraživanja; bez obzira na »vizualni dojam« i druge aspekte zavodljivosti koja sociologa može natjerati na istraživački plan obuhvaćanja profiliranih, vidljivih subkulturnih stilova, već i prva razina promatranja, bez sudjelovanja, pokazuje da određeni akteri dijele i zajednički stvaraju vlastitu scenu, pri čemu granice stila i obaveza »uniformiranosti« nisu nepomične, nego često uključuju aktere koji izmiču jednostavnom subkulturnom svrstavanju.

Raznovrsnost i heterogenost aktera ne isključuje mogućnost stvaranja zajedničkih nazivnika, i sociološko istraživanje treba pokazati kako se ti »zajednički nazivnici« stvaraju i održavaju, mijenjaju i miješaju. Sociološko naslijeđe iz ovog područja, primijenjeno na situaciju u Hrvatskoj, svjedoči o aktualnosti većine teorija i koncepata, bez obzira što pokrivaju veći vremenski period unutar kojega je zapadno društvo doživjelo strukturne promjene od industrijskih do postindustrijskih oblika, a to govori o paralelnim svjetovima, o hrvatskoj (sub)kulturnoj stvarnosti koja sociologu nameće distanciranje od ekonomskog determinizma. Rekonstrukcija subkulturnih stilova i identiteta u Hrvatskoj od 70-ih do 90-ih omogućuje uvid u dinamično područje kulturnih praksi adolescentskog svijeta života, u obilježenost tog područja socioekonomskim kontekstom uže i šire roditeljske kulture, ali i u nesvodivost subkulture mladih na bilo koji jednoznačan način, kako »izvana«, tako i »iznutra«. Većina subkulturnih stilova obrađenih u ovom radu zasniva se na glazbi i svoj identitet posreduje glazbe-

nim pravcima i pripadnim simbolima. No, vrlo često se uz glazbu vežu i-drugi elementi pa je gotovo svaki stil višedimenzionalan. Oni kojima glazba nije primarna u izgradnji stila (šminkeri, štemeri, nogometni huligani, skateri) nisu od nje odvojeni, nego sve više uključuju glazbu u svoje rituale, posuđujući (kao u slučaju nastanka stila nogometnih huligana) i druge elemente konstituiranja imagea, iz »rock-kulture« i srodnih glazbenih (sub)kultura.

Jedan od prvih ciljeva ovog rada (istraživanja) bio je pokušaj rekonstrukcije stilova i identiteta u posljednjih dvadesetak godina, u skladu s općim određenjima subkulture i ograničavanjem na subkulturu mladih. Pokazalo se da mladi ljudi, bilo na osnovi poznatih i priznatih područja dominantne kulture (kao što je nogometno natjecanje), bilo na osnovi podzemnijih, generacijskih sfera u koje dominantna kultura također intervenira (dobar primjer je rock-kultura), aktivno prihvaćaju postojeći, makro i mikro medijima posredovani »repromaterijal« (od »zvučnih entiteta« do drugih »kulturnih proizvoda«) i stvaraju svoje životne stilove koje nazivamo subkulturnim u onoj mjeri u kojoj se razlikuju od uže i šire roditeljske kulture. »Devijacija« ili »neprihvatljivost« može biti odmah uočljiva, ali subkulturnima postaju i one grupe koje preuzimaju neki »neproblematičan« sadržaj posvećujući mu se na »problematičan« način, ulažući u njega vlastite strasti i preoblikujući značenja s obzirom na proces stvaranja vlastitog stila, identifikaciju i grupnu pripadnost.

Hašomani, šminkeri i štemeri, koji obilježavaju drugu polovicu i kraj sedamdesetih, mogu biti promatrani kao konkretni akteri, konkretne škvadre i pojedinci u vremenu i prostoru, ali i kao »simboličke strukture«. Dok konkretni akteri nestaju s pozornice, i novi kontekst s novim akterima omogućuje nove elemente posredovanja, ono što je u biti simboličkog sustava (šminkerskog, štemerskog, hašoman-

skog) na različite načine ostalo je prisutno tijekom cijelog razdoblja, do danas. Šminkeri pri tome predstavljaju najfluidnijeg aktera, i šminkerske obrasce možemo naći unutar gotovo svakog stila, dok bi mijene »čiste šminke« trebalo pažljivo analizirati i propitivati u zasebnim istraživanjima. Problem određenja šminkerskog stila može se pojednostaviti ako ga vežemo uz glazbu, ali to ne može biti opće određenje, nego samo prikaz trendova popularnih u određenom periodu na određenoj sceni, gdje je u šminkerskom mentalitetu da sluša »ono što je in«. Osim što se mora naznačiti o kojem vremenu i prostoru se govori u slučaju pojedinog aktera, jer to pojašnjava mnogo u primjeru odnosa »šminke« i glazbenih stilova, za poopćeni govor o šminkerima mnogo je važnije uočiti stalnu zaokupljenost vlastitim kodovima sugestije socijalnog statusa. Problemi koji se kod određenja šminkera javljaju slični su današnjim problemima određenja »mainstreama«, i teze o pluralnosti »mainstreama« kao skupa subkultura potvrđuju se dijelom i u ovom radu, zbog mogućnosti smještanja šminkera u više raznolikih stilova, čemu se pridružuje percepcija drugih subkulturnih aktera o šminkerima kao paradigmatskom primjeru »mainstreama«. No, krajem sedamdesetih, u kontekstu odnosa s hašomanima i štemerima nije riječ samo o simboličkoj strukturi, nego o konkretnom akteru koji se »igra socijalnog statusa« u diskoteci i drugim prostorima, uz djelomično subkulturni način stvaranja stila, druženja i provođenja subotnjih rituala.

Hašomani će »ostati prisutni«, iako ponekad nevidljivi, jer taj subkulturni stil u sebi nosi dobar dio periodično obnavljajućih uporišta rock-kulture, a neke dijelove hašomanskog imagea preuzeli su i zadržali metalci, kao i drugi, suvremeni akteri rock scene. S obzirom na usidrenost većeg dijela obilježja stila u svijetu glazbe, hašomani predstavljaju model subkulturnih identifikacija koji će više puta

biti ponovljen na adolescentskoj sceni životnih stilova. Oni su, iako stidljivo, počeli s intervencijama (koje su naslijedili od hipijevske tradicije) u tradicionalne oblike »muškog« i »ženskog« izgleda i stvorili prve otpadničke modele subkulturnog otklona od dominantne stvarnosti, koji su bili nerazumljivi roditeljskoj kulturi.

Štemeri su imali svoje »zlatno doba« u šezdesetim i sedamdesetim, ali stvaranje stila nogometnog huligana sredinom osamdesetih omogućilo je značajna ispoljavanja »strasti prema frci«, čemu se dio štemera priključio sudjelujući u masovnim tučnjavama i neredima, uključujući i one s policijom, koje daleko nadilaze slična iskustva iz prošlosti. Stemerski stil također ostaje prisutan, iako sa znatnim razlikovanjem aktera u pojedinim periodima, kako s obzirom na promjene u »unutarnjem« štemerskom krugu (principi, ponašanje) tako i s obzirom na promjene koje nastaju preuzimanjem dotadašnjih »vanjskih« (»tuđih«) obilježja i uključenjem novih sadržaja u unutar-štemerski krug (glazba, image, droge itd.).

Punk akteri, na samom kraju sedamdesetih i početkom osamdesetih, predstavljaju prve domaće aktere koji rock--kulturu masovno koriste za izravni i aktivni odnos prema društvu, spajajući pokret »povratka u garaže« i protest protiv »udaljavanja izvođača i publike« s otvorenom kritikom političkog i društvenog sistema. Nakon kraćeg perioda početka »novog vala« (koji je s jedne strane kritičan i kreativan, te prihvaćen zbog »umjetničkog dojma«, a s druge se oslanja na popularnije oblike izraza i biva prihvaćen u širem krugu) u kojem su punkeri bili izmiješani s drugim akterima, i to prvenstveno u medijskim interpretacijama, oni ubrzo, proporcionalno vlastitom odvajanju od šire prihvaćenog »novog vala«, stječu status marginalne i radikalne subkulture koja povremeno, kao sredinom devedesetih, doživljava svoj revival.

Sredinom osamdesetih nastaje niz subkulturnih stilova, koji, s jedne strane govori o »novom otpadništvu« i spajanju stilova, a s druge o fragmentaciji. Istovremeno se odvijao proces u kojem je bilo sve teže prepoznati pripadnike nekog partikularnog stila, i onaj proces koji je svaki detalj, poput boje vezica ili načina na koji je košulja vezana oko struka, učinio bitnim i selekcijskim obilježjem. To je period u kojem navijači dovršavaju proces izgradnje subkulturnog stila, smještajući svoju kulturu dalje od roditeljske, na pozornicu urbanih stilova života na kojoj su i subkulture mladih. Oni preuzimaju muškost, alkohol i kompeticiju, iz roditeljske kulture, stilizirajući i ritualizirajući obrasce ponašanja, nasljeđujući štemersku agresivnost, ali ne gubeći u potpunosti ni drukčije, duhovite i mnogo mekanije oblike ekspresije koji govore o ljubavi, iskazujući ponekad lucidne primjere (alternativnog) kazališta na tribinama. U devedesetima, navijači u kontekstu promjene imena »Dinamu« postaju i politički, oporbeni akter, kojem predsjednik države piše pisma, i kojeg zahvaća represija kao i podrška šire javnosti (donekle ambivalentna zbog iskazanog nasilja) u kojoj akter nogometnog huliganizma postaje simbol urbanog otpora retradicionalizaciji društva. Darkeri su bili uzrokom relativno kratke, ali snažne kampanje moralne panike. Oni su »preplašili« dio roditeljske kulture svojim bijelim licima, crnom bojom i općenito imageom koji je, kao recimo i hašomanski, heavy-metal ili punkerski, bilo teže odčitati kao »svog« posebno onim moralnim poduzetnicima koji strepe od drukčijeg kao takvog, i od netradicionalnih spolnih uloga. Rockabillycari nam pokazuju kako je od šezdesetih do osamdesetih rana rock-kultura ostavila traga u društvu stvorivši uvjete (generacijske i urbane) u kojima rockabilly stil nije bio »društveno neprihvatljiv«, osim u dimenzijama koje se ne tiču samog stila nego općih mjesta sukoba adolescenata i okoline (ocjene, izlasci, seks, alkohol itd..) Do kraja osamdesetih proces fragmentacije, kao i miješanja stilova i nastajanja novih, govori o razgranatoj subkulturnoj sceni na kojoj pojmovi poput »garage« ili »noise« simboliziraju nove identitete, no istovremeno se niz identiteta i kombinacija pojavljuje u »koalicijskim« oblicima »afektivnih saveza«. Uoči rata, djelovanjem »Galerije ESCE«, stvorena je integrativna točka dobrog dijela alternativne scene i raznovrsnih, većinom otpadničkih, protestnih (kao i onih s »umjetničkom legitimacijom«) subkulturnih stilova života. Jedan od ključnih aktera te scene, zagrebački band »Sexa«, svojim odlaskom u Nizozemsku i tamošnjim susretom sa squatterskom scenom omogućuje »studiju slučaja« iz koje se vidi kako funkcionira sistem etiketiranja i provođenja političke korektnosti na dijelu »alternativne scene« squattiranja i specifičnog političkog angažmana.

.Prisutnost subkulturne scene na specifičan način se osjetila u doba rata, kada sudjelovanje dijela te urbane scene u obrani označava definitivni ulazak donedavno otpadničkih, neprihvatljivih frizura i simbola u sve domove, putem medijske slike, što je niz roditelja potaklo na »javna ispričavanja«. Međutim, takav period mogao je trajati samo par mjeseci, jer u situaciji kada nema ekstremne situacije poput rata, više ili manje uobičajena distanca subkulture i dominantne kulture ponovo se uspostavlja.

Razdoblje nakon rata karakterizira nastanak rave scene, koja je od prvih, manjih okupljanja dosegla masovnost rock-kulture, mjerenu desecima tisuća, i koja je ubrzo unutar sebe stvorila nove podstilove. Rave je naglasio hedonizam i ritual, ples i trans, imao je svoje boje i obilježja, ali i veliku otvorenost za raznolikost odijevanja. Rave kultura predstavlja nastavak psihodeličkog pokreta iz doba kontrakulture, a zbog upotrebe droge odnos s dominantnom kulturom često ima oblik moralne panike i represije. Raveri su, nakon

završetka faze velikih okupljanja (što je uzrokovano razlozima unutar scene, ali i pritiscima okoline) stvorili niz manjih scena i priključili se procesu profiliranja zasebnih stilova, koji obično kad bude dovršen, započinje (ponekad i prije nego je proces individualizacije pravca završio) s »novom integracijom«. Sredinu devedesetih karakterizira revival punk/hard-core subkulture, koja sada, u uvjetima zagarantiranog minimalnog institucionalnog okvira za (vlastitu) političku, idejnu i drugu različitost (bez obzira na stigmatizaciju i represiju), jednim svojim djelom sudjeluje u anarhističkim, feminističkim, vegetarijanskim, squatterskim i drugim inicijativama koje su u vezi s punk/hc scenom od njenih početaka u svijetu. Politiziraniji dio subkulturnih grupa na suprotnoj strani tradicionalnog političkog spektra (za taj »spektar«, za »lijevo-desni« okvir prosudbe naše istraživanje pokazuje da je najvećim dijelom neplodan za analizu i vrednovanje djelatnosti subkulturnih grupa i simbola) predstavljaju skinheadsi koji u svojoj trećoj generaciji u Zagrebu stvaraju ekstremno desno jezgro koje u potpunosti slijedi obrasce ponašanja zapadnih »nazi-skinsa«. Devedesete su i godine u kojima crtači grafita (»vvriteri«) po prvi put stvaraju scenu kojoj su grafiti primarni izvor stila. Do sada su grafiti bili svojevrstan »subkulturni izlog«, gdje smo bili svjedoci oglašavanja vlastitog postojanja većine subkulturnih stilova, čijim akterima je bilo važno prenijeti na zid osnovne simbole ili imena bendova, no danas dominiraju »autorski« grafiti, koji sadrže uglavnom »samo« potpis autora i vode borbu oko etikete ilegalnoga i vandalskoga, kao i etikete umjetničkoga i kreativnog. Domaći graffiti akteri ubrzo su dostigli svjetske standarde i uključili se u mrežu fanzina koja krasi graffiti scenu. Pomak od glazbe kao osnovne podloge za posredovanje životnog stila predstavljaju i »skateboarderi«, kao i »rolleri« i slične subkulture »sportskog duha«, ali također i uronjene u opću (djelomično koalicijsku) subkulturu mladih kojoj je još uvijek glazba među temeljima scene.

Dakle, od kraja sedamdesetih do pred kraj devedesetih, u Hrvatskoj je nastalo, i na različite načine ostalo prisutno, petnaestak subkulturnih stilova, među kojima su mnogi, u periodima vlastitog najvećeg narastanja, u Zagrebu mogli okupiti tisuće mladih. Poznavanje te scene navodi na oprez pri bilo kakvim generalizacijama, jer unutar okvira iste grupne (stilske) pripadnosti nailazimo na različite aktere, pa pojam, recimo, punkera, znači sasvim nešto drugo početkom osamdesetih nego petnaest godina kasnije, kao što u istom vremenu nalazimo različite orijentacije na istoj (punkerskoj, metal itd.) sceni. Posebno u uvjetima devedesetih godina događaju se brzi obrati i kombiniranja stilova, pa dio, primjerice punkerskih/hc aktera ne želi napustiti scenu na kojoj se nalazi, a istovremeno ulazi u techno/trance krugove, pa na istoj sceni dolazi do emotivnih rasprava o sceni samoj, glazbi, razlikama, percepciji drugih, i o konačnim utjecajima glazbe, stila i rituala na svakodnevni život. Zato bi etnografski prikaz života ovih urbanih plemena bio poželjnom osnovom interpretacija i zaključivanja.

Ako je ispunjen jedan od prvih ciljeva rada, onaj o rekonstrukciji subkulturne scene koja kao »opća povijest subkulture« postoji gotovo isključivo u narativnoj kulturi urbanih plemena, u mitovima i legendama, a zapravo generacijama prepričavanim »dokumentarnima« subkulturnog života u Hrvatskoj, onda se, uz dužno poštovanje neponovljivosti i nesvodivosti ovog svijeta života mora postaviti i pitanje: »postoji li nešto što je svima zajedničko?« S obzirom na sociologiju subkulture u svijetu, ovo pitanje implicira i test primjenjivosti pojmova nastalih u istraživanjima američkih i britanskih subkultura, u našim uvjetima.

Jedna od prvih dimenzija koja se nameće kao zajednička jest ona koja govori o slobodnom vremenu. Dakle, sve ove subkulture nastaju u sferi slobodnog vremena. Što ih čini subkulturama, po čemu je način provođenja slobodnog vremena subkulturan, kad i roditeljska kultura poznaje i priznaje različita opredjeljenja, hobije, potrošačke navike i sl! Roditeljska kultura nije homogen akter, i nju se može promatrati kao skup subkultura, no ona ima jasnije izražen zajednički nazivnik i prepoznatljivije norme, često ne odražavajući vlastitu diferenciranost kada je odnos s adolescentima u pitanju. To što se svojevrstan proces subkulturalizacije odvija (ili započinje) u sferi slobodnog vremena, nije sporno. Ono što možemo zaključiti na osnovi istraživanja subkulturnih grupa, to su karakteristike samog procesa. On nam, u dimenziji nastajanja pojedinih stilova, govori o primanju, preuzimanju, preoblikovanju, o upotrebi glazbe, droge, odjeće, predmeta, jezika, o radnjama koje se najčešće događaju neplanirano i neosviješteno na početku, a kasnije uključuju autorefleksiju, koja u mnogim primjerima iz ovog rada svjedoči o »refleksivnoj moderni« (ili postmoderni). Poput psihoanalitičara, čiji klijenti govore o vlastitim projekcijama ili edipovom kompleksu, sociolog također susreće, na raznovrsnim obrazovnim razinama subkulturnih aktera, govor o »subkulturi« ili druge oblike refleksije, uključujući ponekad i pojavu prenesenih socioloških tekstova u fanzinima i sličnim »mikro medijima« subkulturne scene. No, na sličan način susrećemo i internalizirane stereotipe.

Subkultura stvara vlastite »središnje preokupacije«. To što proces subkulturalizacije najčešće započinje u »sferi slobodnog vremena« nikako ne znači ograničavanje rezultata tog procesa (a rezultat je identitet i simbolička potvrda postojanja »afektivne zajednice«) na sferu slobodnog vremena. Onaj tko je otkrio svoje zvukove, aktere glazbe,

pokret u plesu, odjevne predmete, snopove značenja, sleng, tko se izborio za vlastiti identitet, taj će vlastite simbole identiteta nastojati zadržati i u sferi škole, roditeljskog doma ili posla. Nije netko punker (ili metalac, hašoman, darker...) samo na koncertu ili vikendom (mada ima i takvih slučajeva, koji govore s jedne strane o represiji roditeljske kulture, a s druge o individualnoj »šetnji«, »traženju«, labavim vezama sa subkulturom ili pak pripadanju nekolicini subkulturnih stilova), nego će većina punkera to biti i kod kuće i u školi. Identitet je individualni i grupni. Ne samo kao identitet pojedinca koji se odnosi i potvrđuje u grupi (škvadri), nego i kao mogućnost da individualni identitet (recimo, punkerski) bude i grupni, bez stvarnog sudjelovanja u stalnom druženju pojedinačne škvadre, nego kao sudjelovanje u polju (subkultura kao simbolička struktura) kojim se identitet i posreduje, što omogućuje osjećaj pripadnosti najširem, zamišljenom plemenu. To su drugi istraživači izrazili razlikom subkulture i neformalne grupe, gdje prvoj mogu pripadati i pojedinci ili pojedinke »bez čvrste škvadre«. U propitivanju identiteta treba uvažiti i akterovu definiciju situacije, jer dok je on/ona za aktere dominantne kulture (u školi, na poslu, kod kuće itd.) drukčije »identificiran/a« (kao sin/kćer, učenik/učenica, ili subjekt nekog drugog pripisanog identita koji bolje odgovara samom pojmu, poput Dalmatinac, katolik ili Hrvat) za dobar dio aktera subkulture izboreni identitet može se protiviti »glavnom statusu« ili ga u važnosti prerastati, pri čemu vanjska obilježja stoje na raspolaganju u mnogim situacijama u kojima akter u skladu s vlastitom individualno-psihološkom spremnošću, sposobnošću i željom/potrebom interveniranja, može naglasiti vlastitu pripadnost i identitet, uz često prisutan rizik stigmatizacije.

Već više puta spomenuto »medijsko posredovanje« odvija se na više razina, uključujući svijest većine aktera o

različitim oblicima »medijskog posredovanja«. U rock-kulturi stalno se obnavlja »medijska svijest«, nastavljajući i rasprave zasnovane na problemu autentičnosti, pobune, ko-optacije (rekuperacije, integracije, »obesmišljavanja«, jezikom subkulture »prodavanja duše«) i često uobičajenog emotivnog svrstavanja spram »mainstreama«. Medijska svijest je pojam koji u sebi sadrži i »taktičku« komponentu, no događa se da akteri koji bi htjeli biti predstavnici kritičke svijesti o medijima (u subkulturi prisutno izjednačavanje mainstreamovskog niveliranja ukusa s nepoželjnim, represivnim i manipulativnim, simbolizirano otporom MTV-u) mogu biti pretvoreni u privremene »zvijezde« velikih medija i onda pružiti nove materijale refleksiji rock-kulture koja ponekad nastavlja sociološke rasprave o »mainstrcamu«, »kulturnoj industriji« i medijskom utjecaju, aktualizirajući tako raspravu koja je »klasična« za gotovo sve subkulture mladih, onu o »pravim« (autentičnim, iskrenim, upućenim, stalnim) i »krivim« predstavnicima nekog stila, koje se obično naziva »pozerima«, i koji su »neupućeni, privremeni, pomodni, neautentični«. Riječima jednog punkera iz pete ili šeste generacije užih i širih obnavljanja stila, uz vidljiv i jak maskulinistički naboj: »Nas je tad bilo malo, većinom dečki, ljudi su nas gledali čudno, bili smo ko neka sekta, al' onda je MTV isfurao Green Day i proglasio to punkom, pa ti se ovdje, na ovim klupama'[30] počela okupljati gomila ljudi, klinaca ali i drugih, mi smo se čudili, i ono, riknuli smo, odjednom je bilo i cura i svega, ludnica... vidiš ti šta mediji rade, ha?«

Medije i mogućnost posredovanja nalazimo danas u gotovo svakom subkulturnom stilu, pri čemu nosače zvuka također možemo smatrati dijelom medija, a ne smijemo zaboraviti postojanje »mikro-medija« kakvi su flayeri, fanzini i slični materijali nastali unutar neke scene.

Individualno i grupno »aktivno prihvaćanje« i stvaranje »repromaterijala« za sljedeća preoblikovanja odnosi se na medijska posredovanja, ali nije isključivo uz njih vezano; interakcija među pojedincima i škvadrama, nastajanje scene i profiliranih aktera, omogućuje postojanje subkulture i kao »strukture učenja«, u kojoj se, uza sve ostalo, može učiti i mijenjati specifična »medijska svijest«. Kritičari birminghamskih teorija i koncepta moralne panike prigovaraju zbog nedovoljno uočenog pozitivnog efekta kojeg negativno predstavljanje u medijima dominantne kulture može imati u subkulturi, i to je opravdan prigovor, ali se time realna opasnost od moralne panike nije smanjila, posebno ako u nekom kontekstu, kakav je bio hrvatski u doba afere »crna ruža«, moralna panika uzrokuje izravne posljedice u subkulturi, primjerice zatvaranjem prostora za glazbu i ritual stila, uz šikaniranja i marginalizaciju u nekoj sredini. Koliko god ovi mehanizmi nastajanja i održavanja subkulturnih stilova bili zajednički svima, ipak postoje značajne razlike među pojedinim grupama, pa dio prijetnji (i radnji) koji bi bio potpuno poguban za, primjerice, darkere, ne uzbuđuje previše nogometne huligane koji jednim svojim značajnim dijelom priželjkuju nerede, tučnjave, i spremni su na mnoge oblike represije. Na simboličkom planu ratnici s tribina još više dokazuju poticajni efekt negativnog prikazivanja djelovanja nogometnog huliganizma u medijima, jer upravo je »televizičnost« Heyselske tragedije potaknula identifikacijske procese s nogometnim huliganizmom u navijačkoj subkulturi, uključujući i Hrvatsku. Ako podijelimo agresivnost na simboličku (ritualiziranu) i stvarnu (ritualnu) i promotrimo sve subkulturne stilove u Hrvatskoj, zapazit ćemo sljedeći spektar:

30 Razgovor se vodio u parku u kojem se već desetak godina, u različitim intervalima s različitom brojnošću, okupljaju punkeri (uključujući hard-core i neke druge stilove koji u devedesetim obično idu zajedno).

Na jednom kraju, na kojem je simbolička i stvarna agresivnost najmanja, smješteni su hašomani, darkeri i raveri. Na drugom su nogometni huligani, kod kojih je i simbolička i stvarna agresivnost visoka (iako ne predstavlja jedinu, a za neke grupe u nekim periodima niti tipičnu aktivnost). U potpuno istu grupu spadaju oni koji zasebnom navijačkom stilu dodaju image skinheadsa, pa tako tvore »navijača-skinheada« jer ne mora svaki skinhead biti navijač, iako to većina u devedesetim jest. Do navijača se smještaju pripadnici onih grupa koje su »miješane« s navijačkim stilom, poput »navijač-metalac«, »navijač-punker« ili »navijač-rockabillvčar«. Tu su i svi oni koji su sudjelovali u mixu drugih rockerskih subkulturnih stilova s navijačkim stilom (poput »novog otpndništva« osamdesetih). Zatim, prema drugoj strani spektra, nalaze se punkeri, metalci i druge grupe koje njeguju svojevrsnu simboličku agresivnost, i rijetko kada stvarnu. Rockabillycari su, izuzev jednog dijela s početka scene koji je obnavljao zaboravljenu »štemersku« i ne-primarno-agresivnu etiku, bili velikom dijelom također izvan stvarne i simboličke agresivnosti. Ono što dominantnoj kulturi djeluje agresivno (jaka buka, crne boje, stisnute šake, mrtvačka glava ili »nerazumljivi« simboli) može biti, posebno u slučaju hard-core stila, izraz nenasilnog aktera i simboličnog naglašavanja zategnutosti i težine položaja vlastitog svjetonazora (vegetarijanskog, feminističkog, miroljubivog, radikalno-ekološkog itd.) u društvu. Oblici plesa (»slam«, »pogo«, »let me go«, vjerojatno i »head banging« a osobito »stage diving«) karakterističnog za pojedine subkulture, mogu promatraču »sa strane« izgledati veoma opasno, prijeteće, agresivno ili autodestruktivno, no u ogromnoj većini slučajeva radi se o ritualima u kojima ispod površine »simboličke agresivnosti« ne leži stvarna agresivnost, nego ne-agresivna komunikacija vlastitim jezikom uz puno uvažavanje drugoga.

Ono što je zajedničko svim subkulturnim grupama iz ovog rada, to su dimenzije unutarnje strukture, koje u vremenu i prostoru naravno variraju. Riječ je o specifičnim »koncentričnim krugovima« među kojima postoje obostrani utjecaji i prijelazi. U prvom, najmanjem krugu, nalazi se »kreativna jezgra«. Od osnovnih oblika prihvaćanja i proživljavanja, prerade zvukova, razgovora, filmova, nesvjesne i svjesne procjene značenja i utjecaja pojedinih verbalnih i neverbalnih informacija na svakodnevni život, do vlastitog stvaranja »subkulturnog materijala« i doprinosa sustavu simbola, kreativna jezgra igra ulogu »prvog aktera«, nositeljicu stila. U jezgri mogu biti pojedinci i škvadre, mladi, ali i stariji koji mogu kumovati pristupu sredstvima za širenje i potvrđivanje stila (diskoteke, slušaonice, mediji, koncertne dvorane, studio, oprema, odjeća, tiskare itd.). Uz kreativnu jezgru obično nastaje drugi krug, koji čine svi koji se identificiraju sa scenom u nastajanju, pa ga možemo zvati i prvim krugom simpatizera. Drugi krug simpatizera, a treći uopće, također je privučen jezgru i sceni, ali se ne uključuje u sve aktivnosti, ili s manjim intenzitetom sudjeluje u stvaranju scene. Za svaki stil je moguće pokazati kako su se krugovi širili i sužavali, cijepanjem jezgre nastajale manje scene, ili se ista scena održavala različitošću opcija u istom plemenu, gdje, primjerice kod navijača, postoje oni kojima je draža scenografija i bavljenje vizualnim dojmom aktera, izradom transparenata. Pored njih su oni koji imaju organizacijskih sposobnosti, uz njih neredima skloni i »ratnim operacijama« vični akteri itd. U nekim periodima širenja scena i njihovih stilova, treći krug simpatizera može narasti na desetak tisuća i više mladih kojima prisutnost nekom ritualu iza kojeg stoje subkulturne grupe može biti samo »jedan od provoda« ili pak izraz približavanja određenim strukturama osjećaja i afektivnim zajednicama.

Ono što također karakterizira većinu istraživanih subkulturnih grupa jest postojanje »tvrđeg« i »mekšeg« pravca unutar istog ili sličnog stila. U nekim situacijama to dovodi do nastajanja segmenata scene koji se s vremenom pretvaraju u samostojnije fragmente. Ponekad u javnosti prevladava jedan skupni termin za varijante stila koje unutar scene izgledaju veoma udaljeno, ali se održava zajednički nazivnik. Jedna od karakteristika moralne panike i jest u tome da poopćuje i, recimo, »darkerima« smatra sve koji nose crno, proizvodeći svoj dvostruki utjecaj na zbivanja oko scene.

Većina promatranih subkulturnih stilova svojim je izgledom predstavljala »alternativnu uniformiranost« što je izazivalo gnjev predstavnika institucija dominantnog društva. Suprotna uniformiranost nije izražena samo klasičnim i jasno vidljivim tipovima odijevanja ili frizure, nego se u miješanim grupama postiže mogućnost da »alternativno-uniformno« djeluju i oni akteri koji nemaju koherentan image, nego, poput modsa u Engleskoj, provociraju upravo izgledom tipičnim za dominantnu kulturu, urednim oblačenjem »ali drukčijim držanjem«.

Zajedničko klasno određenje neizbježno je u većini američkih i britanskih interpretacija subkultura mladih. U našem istraživanju dokazani su utjecaji socioekonomskog statusa i posebno kulturnog milieua (urbano-ruralno, tradicionalno-moderno, specifikumi hrvatskih regija itd.) roditelja na proces subkulturalizacije adolescenata, no ti utjecaji nisu presudni za tvrdnje o klasnom karakteru subkultura mladih. Na osnovi poznavanja većine urbanih plemena ne možemo tvrditi, poput Mertonovih učenika, da samo niže klase stvaraju svoje subkulture, ili, poput birminghamskih autora, smještati punkere, skinheadse, modse, rockere i slične isključivo u radničku klasu, a djeci srednje klase ostavljati samo mogućnost pokrivanja prostora kontrakulture i maglovitog određenja »progresivnog« rocka i psihodelije.

Punk, jedna od »subkultura radničke klase« u V. Britaniji, unutar svojih nekoliko generacija u Hrvatskoj i u periodima većeg »revivala«, u svojim prepoznatljivim »kreativnim jezgrama«, poznaje faze obilježene dominacijom »dečki iz kvarta« i nižih socijalnih slojeva, kao i faze u kojima punkersku jezgru čine djeca »viših srednjih« i bogatih slojeva društva. Bad Blue Boysi su također prošli više svojih faza, pri čemu je image »dečka iz kvarta« i nastajanje subkulturnog aktera bilo praćeno bliskošću dijela jezgre s otpadničkim mjestima na kojima su se sretali s punkerima i hard-coreovcima, što ih je odmaklo od prethodno prevladavajućeg obrasca »na Cibonu pa u Saloon«. Moguće je pratiti utjecaj, kao i reakcije na utjecaj socio-kulturnog položaja roditelja u subkulturi mladih, unutar još uvijek inspirativnih obrazaca koji su ponudili američki autori, o tipu socijalizacije u nižoj i srednjoj klasi, posebno u svjetlu činjenice da je »etika reciprociteta« bila zakonom većine škvadri na subkulturnoj sceni, i da je bila osnažena hedonističkim aktivnostima, odnosno ravnopravnom podjelom »općeg dobra«, prevladavajući obrasce socijalizacije koje je netko donio od kuće (recimo Cohenovu »etiku individualne odgovornosti«) ili utječući na nečije izdvajanje i traženje druge škvadre. Etika reciprociteta imperativ je u mnogim plemenima, a rituali često uključuju i velike količine alkohola ili putne karte koje treba platiti, pa je lako zamisliti niz situacija u kojima neki akteri ne pristaju na dijeljenje novca, na princip da svatko pridonese maksimalno (odnosno, koliko tko posjeduje), i time dovode u pitanje svoj opstanak u grupi. S obzirom na intenzitet doživljaja (koji može, ali i ne mora, biti povezan s opasnošću, nasiljem) i osjećaj sudjelovanja u zajedničkom ritualu, mnogi pripadnici subkulture, urbanih plemena, iskazuju veliku

solidarnost prema »suplemenicima«, pa se na gostovanjima navijača, koncertima i specifičnim partijima gotovo redovito primjećuju obrasci etike reciprociteta i obavezne pomoći onim suplemenicima koji nisu u stanju platiti kartu ili naručiti sedamnaestu turu pića ili nešto slično.

Subkulturne grupe u Hrvatskoj pokazuju i moguće miješanje klasičnih obrazaca; fizičko nasilje i set operacija »dokazivanja muškosti«, koje bi trebalo biti obilježje nižih klasa, biva prihvaćeno od znatnog dijela adolescenata iz srednjih i viših klasa, dok neke »mekanije« oblike izraza, dugu kosu, kulturu psihodelije i slično, kod nas djelomično prihvaćaju i adolescenti iz nižih socijalnih slojeva. Potrebno je uočiti djelovanje sociokulturnog položaja uže roditeljske kulture nekog aktera, zbog objektivnog utjecaja, ali i zbog raznovrsnih oblika više ili manje osviještenog djelovanja subkulture na takav utjecaj, no nije moguće niti jedan od opisanih subkulturnih stilova unutar posljednjih dvadesetak godina podvesti pod pojam samo jednog od socijalnih slojeva društva.

Već više puta spomenuto je »urbano pleme« kao svojevrstan sinonim pojma subkulture. Taj se pojam nametnuo više puta: sredinom osamdesetih tijekom istraživanja nogometnih navijača i njihove subkulture, višegodišnjim praćenjem subkulturne scene i razmišljanjem »unutrag«, a posebno u svjetlu nastanka »rave kulture«, »urbano pleme« pokriva mrežu odnosa i strukturiranje škvadri i pojedinaca na subkulturnoj sceni, proširenoj bliskim akterima poput alternativno-kazališnih grupa, ekoloških, »kontrakulturnih« i srodnih grupa kakve su obično činile pojam »novi društveni pokreti«.

Za razliku od sredine osamdesetih, kada u sociološkoj literaturi nije bilo rasprava o plemenima i kada bi upotreba tog pojma kod dobrog dijela autora bila shvaćena metaforički (što ona ne može izbjeći u potpunosti), danas

u sociologiji postoji živa rasprava o (neo)plemenima, kako u području zasebnih studija subkulture, kontrakulture i »novih društvenih pokreta«, tako i u promišljanjima postmodernosti i karakteru društva krajem stoljeća. Tako Hetherington (1998.), Polhemus (1995.), Maffesoli (1996.), Bauman (1991.) i drugi uvode pojam plemena u svoje radove, dok sama scena kontrakulture, subkulture, raznovrsnih aktera glazbe, ekoloških pokreta, novih nomada, već odavno koristi tu riječ tako da bi i bez vlastitog osjećaja potrebe govora o urbanim plemenima morali u kontekstu subkulture respektirati »akterovu definiciju«. Sociologija urbanih plemena uvažava dobar dio naslijeđa sociologije subkulture. Također, nasljeđuje se problem dvostrukog značenja kada govorimo o pojedinom plemenu kao konkretnom akteru (recimo punkeri »s Mažuranca« ili kašinari '93) ili općenito o punk plemenu ili techno plemenu. S obzirom na »mi« osjećaj, koji se u plemenu javlja, možemo govoriti o užem i širem »mi« osjećaju, a veoma bitnim aspektom za sociologiju urbanih plemena smatramo odnos između pojedinca i škvadre, unutar plemena. S obzirom na situaciju na adolescentskoj urbanoj sceni, škvadra ostaje osnovom plemena, ali se događaju i pomaci koji govore o »novoj fleksibilnosti«, gdje postoji osjećaj pripadništva plemenu bez nasilne »kolektivizacije mišljenja i osjećaja«.

Sociologija urbanih plemena u našoj sredini ima mogućnost povezati tradiciju istraživanja u etnologiji (Rihtman-Auguštin, 1986., 1988., 1991., Povrzanović, 1991., Priča, 1990.) sa sociologijom subkulture, i zajedničkim istraživačkim radom dobiti potpuniji uvid u dinamični život urbanih plemena (subkultura, životnih stilova).

U ovom radu naznačuje se specifična kultura slušanja glazbe i proces prihvaćanja, preuzimanja, preoblikovanja »zvučnih entiteta«, kao i raznovrsnog, sa zvukovima, slikama i pokretima povezanog »subkulturnog repromaterijala«. Me-

đutim, u tom procesu nije naglašen jedan njegov ritualni aspekt - zajednički ritual onih koji su razvili mogućnost zajedničkog slušanja glazbe (što uopće nije lako, osim ako se glazba ne smatra pukom »pozadinom«), i što je s tim u vezi, mogućnost zajedničkog i individualnog transa. Iskustva transa nalaze se na svim čvornim mjestima života urbanih plemena i njihovih rituala. »Empovverment« teorija Grossberga, koja se nakon istraživanja i raznolikih pristupa problemu »subkulture mladih« nameće kao jedna od najprimjerenijih, morala bi biti obogaćena teorijom transa, analizom ekstatičkih i srodnih stanja koja prate raznovrsne rituale različitih aktera. Jedan pravac analize rave kulture već ide prema Marcelu Maussu i Bataillеu propitujući trans, a drugi pojam plemena ne smatra samo analitičkim pojmom, nego i »taktičkim«, djelomično obnavljajući dio značenja s kraja šezdesetih.

Nekad je određenje »rock« bilo dovoljno da izrazi spektar podstilova koje mladi »upotrebljavaju« u procesu subkulturalizacije, iako to nije bilo dovoljno precizno ni onda, no danas je to nemoguće ako želimo obuhvatiti šarenu scenu glazbenih posredovanja. Tako bi općeniti pojam koji opisuje identifikacijsku osnovu »rock-subkulture« mogao biti »pleme zvuka«, naravno, u množini zvukova i načina njihove upotrebe, i u množini plemena (škvadri) koja zvukove preuzimaju. No, glazba nije izolirana od slike i popratnih stilskih manifestacija, pa bi pleme zvuka zapravo naglašavalo zajedničke karakteristike različitih aktera unutar niza posebnih subkulturnih stilova.

»Pleme zvuka« osobito funkcionira kao dobar pojam u svjetlu rave kulture, gdje je riječ o zvukovima, vibracijama, plesu i transu, pri čemu se zvukovi stvaraju uz pomoć suvremene tehnologije. No i druga, rockerska plemena zvuka imaju svoje rituale i svoju historiju, čijem razumijevanju može pridonositi sociologija urbanih plemena.

PRILOZI

Politička korektnost u subkulturi: slučaj *Sexa*

Sexa je nastala u Zagrebu još 1980. godine. Ime banda povezano je s kovanicom »sedativ eks apoteka«. Do 1986., održali su niz koncerata, eksperimentirajući sa zvukovima na tragu Hendrixa, Gang of Four, Pere Ubu, Captain Beefheart. Iz tog doba postoji nekoliko snimaka, a članovi banda žale što su snimci većinom nekvalitetno producirani, smatrajući relevantnom jedino kazetu »Sexa Live« snimljenu u Kopru 1986. Upravo od 1986. band prestaje s radom, a pojedini članovi sudjeluju u zagrebačkim »alter« kazališnim projektima stvarajući glazbu koja se sreće s »Einsturzende Neubauten«. Nakon dvije godine, band se okuplja ponovo, i, kako sami kažu, čine svoj »final step into sunny noise and shaded core area of distorted metal and grotesque electricity«. Nik, Bic, Saša i Igor predstavljaju Sexu od 1988., uspješno snimaju i sviraju, tako da i u širim okvirima postaju poznato i priznato ime u dimenziji buke i artikulacije tijela. Nižu se dobre recenzije u Ritmu, Heroini, Mladini, u jednoj emisiji švedskog radija dolaze na top listu »nezavisnih« i pretječu mnoga »turbo-po-

Teksl je djelomice objavljen u ljubljanskom časopisu »Razgledi«.

pularna« imena poput »Čarter USM« ili »Manic Street Preachers«. Sexa je sveukupno objavila: »Veprovi u gradu, EP kazeta, 1988., »No Sleep Till Pussy«, LP, 1989., How Superman Died«, serija kazeta, 1983-90., »The Jeane Jone Story«, Video, 1991 »Pussy in the Sky with Diamonds/Ti dam ja, SP, 1991., Sexa je postala jednim od stupova tadašnje zagrebačke alternativne scene. Djelovanjem Galerrije u Zagrebu je stvorena mogućnost generacijskog dijaloga unutar scene, mogućnost povezivanja različitih aktera. Iza novog koncepta rada Galerrije stajali su ljudi poput Helene Klakočar i Indoša (Damir Bartol) starog ratnika »Kugla Glumišta«. Duh »Kugle« je bio definitivno nastanjen u Galerriji, i to ne samo zato što su uz Indoša tu bili i drugi članovi Kugline porodice, nego i zaslugom novih, do tada nepoznatih mladih ljudi koji su stupili na scenu. U Galerriji su se održavali koncerti, izložbe, glazbene slušaonice, predstave, video-instalacije, razgovori, projekcije, kao i kombinacije svih navedenih tipova događanja. Određeni prostor uvijek je ostajao slobodan, što nije išlo na štetu već organiziranih i dogovorenih programa. Minimum tri različite generacije (srednjoškolska, studentska i »preko trideset«) susretale su se u Galerriji na različitim sadržajima, a tijekom nekog koncerta ili predstave gomilom su kružila i djeca ispod deset godina starosti. Zagreb je tako dobio potencijalnu integrativnu točku dobrog dijela alternativne scene, a artističko-anarhistički stav voditelja Galerrije pridonio je širenju zajedničkog nazivnika scene ne srnanjujući radikalnost. Sexa se savršeno uklapala u atmosferu koja je nalikovala na squatt, uz makrobiotičke sendviče, šank, uz svjetski značajne nezavisne bandove, uz predstavnike berlinske alternativne televizije, uz svojevrsno kulturno podzemlje i aktere novih umjetničkih eksperimenata kao i uz nove hard-core, punk, noise klince, uz rastafarijance, sociologe i pijance. Sexa je oduvijek bila povezana s radikalnim kazalištem, s Kuglom i onim što je iz Kugle nastalo, sa Sisom (Zeljko Zorica) i njegovim »Uplašenim Žirafama«. Sexa je stalno sudjelovala u radu Galerrije, ne samo tako što je nastupala na pozornici ili tako što je Bic bio jedan od Galerrijinih dj-a, nego tako što je bila stalno prisutna, što su ljudi koji su činili band često bili u Galerriji i oko nje, sudjelujući u svim dimenzijama života koji se odvijao (i nastajao) oko Galerrije. U Galerriji Esce bio je stvoren prostor slobode, »autonomna zona«. Nesumnjivo je da krug ljudi koji se tamo okupljao imao određenu fizionomiju, međutim taj krug nije moguće lako odrediti ili jednim pojmom definirati, osim ako ne posežemo za općenitim i za »fini rad« kompromitiranim terminima poput subkultura, alternativna scena, ili pak određenjima koja govore o glazbenim podlogama životnih stilova poput punk, hard-core, noise, roots reggae, dub, rap, hip-hop, hard-funk, jazz itd. U Galerriju su dolazila raznolika urbana plemena i pogriješio bi onaj tko bi o duhu Galerrije sudio na osnovi analize pojedinih imagea, mehanički zbrajajući »imena« pojedinih plemena. Promatraču bi se, u jednom slučaju, Galerrija mogla učiniti tipičnim squattom ili prostorom nekog radikalnog talijanskog »Centro Sociale«, u kojem se ljudi spremaju za barikade ili obračun s policijom, netko drugi mogao bi govoriti o Galerriji kao primjeru miroljubivosti i freakovskog stvaralaštva za vlastitu djecu, treći bi analitičar mogao zaključiti o individualno-umjetničkoj razini koja zasjenjuje



druge aktivnosti, a četvrti bi mogao govoriti o alternativnoj psihijatrijskoj ustanovi u kojoj postoji nesvjesna psihoterapijska zajednica s osnovnom, implicitnom metodom djelovanja - tolerancija i uvažavanje različitosti, nepostojanje presije koja je obično vezana uz norme i vrijednosti dominantne kulture. Većinu organizama koji su se nastanili oko Galerrije nije zanimala službena politika, za neke aktere možemo reći da su bili inspirirani specifičnim (vlastitim) spojem Marxa i Bakunjina, za neke da su primarno (a nekad i isključivo) slijedili paradigmu Lou Reeda, bilo je tu i štovatelja Hailea Selassiea, kao i onih koji su »radili« za Psychic TV. U Galerriji nije postojao »nacionalni« govor, pogotovo ne na nivou argumentacije. Tamo su se mogli čuti potpuno nadrealni i squatterski »fuck the svstem« tipovi argumentacije, ali ona koja bi bila »hrvatska« ili »srpska«, nije postojala. Ne znači da se baš nikad nisu komentirali događaji i Slobini predvidljivi pohodi, ali nitko o ničemu nije argumentirao polazeći od nacionalnog identiteta kao pozicije. Sexa nije nimalo odudarala od takvog općeg ne--političkog (manjim dijelom anti-političkog, dijelom anarhistički-lijevo-simbolički političkog) i ne-nacionalnog duha Galerrije Esce. U sklopu Video priče o Sexi, koja je objavljena početkom 1991. i prikazana u Galerriji, postavljeno je pitanje članovima Sexe, na engleskom jeziku zbog prezentacije u inozemstvu, o tome od kuda su, iz koje zemlje. Bic odgovara »Mi smo iz Zagreba, iz Hrvatske, ali isto možemo reći i da smo iz Jugoslavije«. Tu se u kadru pojavljuje i Nik koji dodaje »ja sam i iz Australije«. U proljeće 1991., uoči početka intenzivnijih sukoba i rata u Hrvatskoj, Sexa snima svoju singl-ploču »Pussy in the Sky with Diamonds« koja je miksana u »Guru« studiju u Novom Sadu, gdje se kao producent pojavljuje i Djordje Delibašić, s kojim zajedno planiraju put i nastupe u Nizozemskoj. Galerrija Esce u to doba polako prestaje s radom suočena

s novim autoritetima koji bi »mogli dopustiti da isti ljudi koji sada vode Galerriju nastave s prezentacijom likovne umjetnosti, ali nikako ne i s koncertima, sa svim onim što dovodi narkomane i huligane u prostor Studentskog centra, i stvara buku.« U tim danima bilo je prijedloga da se Galerrija pokuša održati nekom akcijom, protestima, štrajkom glađu, zatvaranjem u Galerriju, no uvjeti za takvo što iz dana su u dan nestajali. Prije nego su ljudi iz Galerrije povukli neki potez, prve žrtve iz proljeća 1991. nagovijestile su razdoblje skloništa, straha i rata, u kojem na dnevnom redu neće biti Galerrija niti išta slično.

Sexa stiže u Nizozemsku u ljeto 1991. Đoko (s kojim su producirali zadnju »singlicu«) poznavao je neke ljude u Rotterdamu, gdje su se na samom početku i smjestili. Došli su u veliki squatt, ogroman prostor poput neke škole ili bolnice. Taj squatt vodili su ljudi »preko tridesete« koji su prošli periode aktivnosti u različitim društvenim pokretima, bili skloni umjetničkim eksperimentima i vodili svoj život uz puno uvažavanje Drugoga. Tako je prvo iskustvo življenja u squattu, u kojem ostaju oko mjesec dana, za Sexu bilo pozitivno, nastavili su disati sličan zrak kakvog su udisali u Galerriji. Nakon dolaska u Amsterdam i boravka kod prijatelja, Sexa sakuplja informacije o squattovima i odlazi u jednu zaposjednutu kuću u »Amstel kade«, u kojoj je već bila zagrebačka HC punk ekipa s »Mažuranca« (Radi se o nekoliko grupa punkerske i hard-core škvadre koje su se okupljale u parku na Mažuranićevom trgu u Zagrebu i kojih je tridesetak dospjelo u Amsterdam 1991., započevši sa squatterskim životom.) Tu Sexa ostaje oko dva tjedna, odlučivši pronaći vlastiti squatt. Upustili su se u uobičajenu proceduru, što znači da su otišli u jedan od »squatt-barova« potražiti adresu praznog prostora za squattiranje. Taj squatt bar, presudan za sve kasnije događaje, zvao se »Molli« (naziv, iz milja, za »Molotov-

-koktel«). U Molli, kao i u sve druge squatt barove, trebalo je ući, predstaviti se i pitati za »uredovno vrijeme«, u kojem možete potražiti »stručnjake za brave« ili neke druge odgovorne za vaše buduće squattiranje. Svaki squatt bar imao je knjigu u koju su se upisivale adrese praznih stanova ili sličnih prostora, podaci o vlasniku, koliko dugo je prostor prazan, kada se predviđa rušenje, i slično. Sexa u Molliu nailazi na momka koji je čuo za band i ima njihovu ploču. »I'm really glad to meet you, guys.« Pretražili su knjigu i ustanovili kako u njihovom kvartu nema praznih stanova ili prostora pogodnih za squattiranje. Zapravo, ljudi iz Mollia nisu »uredno vodili evidenciju«, nisu dovoljno temeljito promatrali svoj kvart da bi ubilježili prostore za squattiranje, dakle za useljenje. To je Sexa shvatila nakon posjete squattu koji se nalazio u istočnom dijelu grada, i koji se zvao »Prva pomoć« (Eerste hulp). U Prvoj pomoći su Sexi savjetovali da odu do jednog individualca, starog freaka koji je imao svoju evidenciju stanova. Taj im je »freak« pomogao, dao im adresu, sve još jednom provjerio, a kako se stan nalazio u istom kvartu koji je bio u nadležnosti Mollia, vratili su se odakle su i krenuli. U Molliu su ih dočekali srdačno, nije bilo nikakvog problema oko dogovora i kasnijeg squattiranja. Tom prilikom su onom momku koji ih je prvi put dočekao i koji je poznavao band, poklonili singlicu, tek objavljenju pred odlazak iz Zagreba. Sexa je nastavila dolaziti u Molli (u kojem je, za razliku od nekih drugih squatt barova, bilo i žestokih pića s veoma niskim cijenama) i kad su jednom prilikom ponovo sreli dečka kojem su poklonili singlicu, pitali su ga sviđa li mu se. Dobili su hladan odgovor »da, it's O.K.« i ubrzo je počela diskusija s još nekoliko ljudi iz Mollia. Razgovor je trajao oko pola sata i nitko iz Sexe nije slutio koliko će on drugima biti ključan u cjelokupnom razvoju događaja. Razgovor se vodio o seksizmu, ratu, životu, pitanja i odgovori, polemički

tonovi, ali bez svađe i bez uvreda, samo što je očigledna bila razlika u pristupu, stavovima, jeziku koji se koristi. Na optužbe za seksizam (zbog omota singlice) članovi banda su odgovarali objašnjavanjem Sišove uloge na sceni uopće (jer Zeljko Zorica je autor omota) i njegova dotadašnjeg rada. Smatrali su da Sišov izraz transcedira priču o seksizmu i da se kroz omot jednom bandu koji je »protiv struje«, uz repliku na Beatlese i njihov Sgt. Pepper, želio izraziti stav prema pop-industriji koja zasigurno iskorištava seksualnost. Djevojka koja je sudjelovala u raspravi rekla im je da je ona bila silovana i da ne može vidjeti njihov omot drukčije nego kao seksizam. S obzirom na riječ »pussy« dečki su pokušali objasniti svoj »backminded English«, ne dovodeći u pitanje činjenicu da netko s takvim osobnim iskustvom stvari tako vidi. Bilo je riječi i o ratu, općenito, i o politici, ali sve prilično nepovezano. Članovi Sexe nisu doživjeli razgovor posebno dramatičnim da bi mu poklanjali previše pažnje u kontekstu mnogih žestokih i »ubrijanih« razgovora na sceni. Ipak, odnosi sa squatterima iz Mollia su naglo zahladili, i dio ljudi iz tog kruga naprosto je prestao pozdravljati članove Sexe na ulici. Sexa dolazi u Molli za Božić i tamo ne nalaze gotovo nikoga, osim jedne djevojke za šankom. Popili su piće, šalili se »kako čak i u ovakvom revolucionarnom centru nema nikoga na Božić jer su svi otišli na ručak kod roditelja« i otišli, ne znajući da im je to bio posljednji put. Poslije Nove godine, kod Sexe dolazi jedan od zagrebačkih punkera i prvi put donosi vijesti »da se po squattovima priča o Sexi, da postoje neke stvari napisane, i da sve zvuči vrlo loše po band«. Nakon toga Sexa pokušava otići u Molli, ali ih od tamo odmah izbacuju na ulicu, bez objašnjenja, s riječima »znate vi dobro zašto«. Jedan squatter iz Mollia, jedini koji ih nije na cesti prestao pozdravljati, objasnio im je što se dogodilo: dva para, Jaroen, Siska, Yvone i njen dečko, koji su najutjecaj-

niji u tom krugu, priopćili su drugima kako je Sexa seksistički band, desničarski i nepoželjan. Sastanak, zaključak, gotovo. Isti ljudi su napisali i tekst u kojem kažu da su poduzeli analizu, istraživanje tekstova i ustanovili »seksističke tirade i propagandu«. Sve je već bilo gotovo, a članovi Sexe su bili zbunjeni, razmišljajući kako reagirati, što napraviti. Dok oni razmišljaju, u squatterskom glasilu »Grachtenkrant« izlazi tekst u kojem se tvrdi da »Sexa nema ništa za pokazati osim golotinje i šetnje gradom s hrvatskim svvastikama« (!?). Nakon nekoliko takvih tekstova, s teškim optužbama, ljudi iz Mollia su poslali cirkularno pismo cijeloj nizozemskoj squatt sceni u kojem sve ostale obavještavaju o seksističkoj, fašističkoj orijentaciji banda, a kruna svega su bili posteri s licima članova Sexe kako bi ih svi mogli prepoznati i protjerati sa scene. Jezik koji se koristi protiv Sexe, rečenica u kojoj su nepoželjnima označeni »članovi banda, njihovi menadžeri i tehničko osoblje« svjedoči o govoru koji se odvija potpuno mimo samog banda, bez poznavanja elementarnih činjenica, jer Sexa nikad nije bila band koji bi imao »menadžere i tehničko osoblje«. Kompletna je priča bila zaokružena prije nego što se Sexa snašla, bez stvarne mogućnosti za reakciju. Ipak, svi su željeli reagirati, napisati nešto, objasniti. Čuđenje i zbunjenost i dalje su dominirali, od uspješnog stupanja na nizozemsku squatt scenu do anatemiziranja i protjerivanja nije prošlo niti tri puna mjeseca. No, na »cirkularno pismo«, koje su squatteri iz Mollia poslali svima, stigao je odgovor iz Brede. Breda je gradić na jugu Nizozemske u kojem je Sexa nastupala, u organizaciji lokalnih squattera. (Sexa je, u nekoliko mjeseci, održala oko četrdesetak koncerata širom Nizozemske, a osim po squattovima svirali su i u Amsterdamskom rock-hramu, »Paradisu«, kao predgrupa bandu Swans.) Ljudi iz Brede bili su jako zadovoljni Sexinom svirkom i Sexa je u Bredi uvijek bila lijepo primljena. Kada je

stiglo cirkularno pismo koje objašnjava seksistički i fašistički karakter Sexe, ekipa iz Brede reagirala je tako što su poslali pismo squatterskom glasilu Grachtenkrant, protestirajući zbog ponašanja grupe iz Mollia, osuđujući staljinističko dijeljenje naredbi i mišljenja drugima. Taj tekst su potpisale četiri djevojke iz Brede, imenom i prezimenom, za razliku od svih drugih tekstova u kojima se Sexu osuđuje i koji su potpisani kolektivno kao »zaključci sa sastanka«. Nakon toga, naravno, u istom listu su žestoko popljuvali reakciju iz Brede: Breda šalje odgovor, veliki kolaž-poster s natpisom »golotinja je lijepa«, na adresu Mollia, i tu je priča s reakcijama završena. Sexa se nije mogla pomiriti s takvim razvojem situacije, nešto su htjeli učiniti. U krugu Sexe i prijatelja nastala su dva teksta, jedan koji se bavi analizom omota singlice i drugi koji objašnjava što se zapravo događalo od prvog dolaska u Molli, što su činjenice o posterima, pločama, omotima i tekstovima pjesama, a što etiketiranja. Sa svojim tekstovima, Sexa i prijatelji otišli su u redakciju NN-a, glavnog squatterskog lista za cijelu Nizozemsku. Objasnili su situaciju i pokazali tekst, izrazili želju da se u NN-u objavi mišljenje onoga kome je već presuđeno na lokalnom nivou. U redakciji su bili dobro primljeni. NN je imao ideju »pomirenja Sexe i Mollia«, i željeli su posredovati u slučaju. Razgovor u redakciji je završio riječima »nazovite nas za nekoliko dana pa ćemo vidjeti što dalje«. Za par dana, Sexa dobiva odgovor u kojem djelatnici NN-a objašnjavaju kako su pokušali razgovarati s vodstvom Mollia, ali da ovi u Molliu ne žele ni čuti o nekom susretu ili razgovoru, jer su »dovoljno pričali«. Sexa nije drugo ni očekivala, no što je s objavljivanjem teksta? NN bi ga želio objaviti, ali bi ga trebalo skratiti. Kad je postalo jasno da se i o tome može razgovarati, da za Sexu nema problema ako se tekst skrati, odgovorni iz NN-a upotrijebili su zadnji argument: »Znate, mi smo tekst poka-

zali ljudima iz Mollia, a oni su nam rekli kako uopće ne bi na to odgovarali. A ako oni neće odgovoriti, onda ni mi ne možemo objaviti vaš tekst.« To je bilo sve od NN-a i tako je propao pokušaj da se glas Sexe o teškim optužbama čuje na dijelu squatterske scene preko njenog »saveznog« medija. Nakon tog iskustva, Sexa odlučuje poslati svoj napisani materijal na adrese tridesetak squattova i time zaključiti priču. Jedina reakcija stigla je iz najpoznatijeg amsterdamskog squatta, Frankrijka. U pismu Sexi, squatteri iz Frankrijka zakazali su sastanak, pozvali band na razgovor. U zakazano vrijeme, u svibnju 1992., Sexa se pojavila u Frankrijku. Tamo su susreli desetak ljudi, od kojih se za barem polovicu činilo da su se tu zatekli slučajno. Sastanak je vodila jedna utjecajna squatterica, kratko i tvrdo ponovivši »zajednički prihvaćene stavove«: »Mi smo vaše pismo pročitali, ali vam ne vjerujemo, mi i dalje mislimo da ste seksisti.« Nakon toga članovi Sexe postavili su pitanje o tome što konkretno ljude smeta u pismu, pa je jedan od prisutnih počeo govoriti kako ga smeta što su vrijeđali »tu i tu« osobu, spominjući primjere koje nitko od Sexe i prijatelja nije mogao prepoznati. »Oprosti, jesi li čitao naše pismo«, pitala je ekipa iz Sexe. »Pa, zapravo ne.« »A jeste li vi drugi čitali naše pismo?« Pokazalo se da nitko od prisutnih nije pismo pročitao. To je malo pokolebalo voditeljicu sastanka koja je rekla »ja nisam znala da oni nisu pročitali. Mi smo to čitali, imali smo sastanak, a pošto je sad ovakva situacija, neka i drugi pročitaju, pa kad pročitaju mi ćemo vas zvati«. Tako je završio »razgovor« u Frankrijku, a na sljedeći ih više nitko nije pozvao. Za Sexu tu prestaje svaki angažman oko vlastitog »slučaja«. Članovi banda i svi drugi prepoznati kao njihovi prijatelji ili simpatizeri ostali su nepoželjni na sceni koju kontrolira »svjesna manjina«. Već se puno puta dogodilo da za vrijeme nekog koncerta u squattu članovi Sexe ili njihovi prijatelji budu

prepoznati i izbacivani, tijekom svih ovih godina anatema je ostala nepromijenjena. Stotine mladih ljudi koji su iz Hrvatske dolazili u Amsterdam ili druga, okolna i manja mjesta poput Haarlema, morali su se izjašnjavati »za ili protiv Sexe« da bi uopće dobili mjesto u squattu. Ista procedura ponovila bi se i u slučaju da cijela grupa iz Hrvatske želi zajednički squattirati neki prostor, gdje bi izjašnjavanje protiv Sexe bilo neophodno u procesu objašnjavanja buduće akcije lokalnim squafterskim autoritetima, malim »centralnim komitetima«. Dio tih lokalnih autoriteta prihvatio je »slučaj Sexa« kao nešto što je naprosto dato, neupitno prisutno kao normalno sredstvo diferencijacije, vlastite obavezujuće politizacije i integracije. O tome se ne raspravlja, nego se naredba provodi.

Sexa je uglavnom prestala postojati kao band. Ne zbog etikete koju su dobili na squatt sceni, nego zbog osobnih, umjetničkih, privatnih razloga i različitih puteva. Ipak, to što su doživjeli sudar s ideološko-egzekutivnim tenkom koji pretendira (i u nekim slučajevima, poput ovoga, očito uspijeva) na ostvarenje uloge vodstva, »glave« squatterskog tijela, predstavlja značajno i teško osobno iskustvo za sve njih, posebno zbog činjenice što se sve odvija na »alternativnoj sceni«. Nakon posjeta Frankrijku, za Sexu je priča bila završene, nitko nije više želio stvar ponovo potezati, dokazivati nešto, boriti se. Prevagnuo je osjećaj nemogućnosti komunikacije i svatko se okrenuo svom životu, prateći squattersko inzistiranje na slučaju (neprekidna izbacivanja Sexe i prijatelja s koncerata) poput nekog tužnog folklora grada u kojem žive. Sexa, koja je bila značajan akter zagrebačke alternativne scene, nije se željela pretvoriti u političkog aktera koji bi u Nizozemskoj vodio borbu s centralnim komitetima squatterske scene. Ta scena nije tako homogena, na njoj, uz komitetlije koji često moraju sebi i drugima dokazivati koje su koordinate političke

korektnosti i »ispravnog puta«, postoje mnogi čisto hedonistički ili inertni likovi, postoje i brojni fragmenti squatterskog prostora koji nisu uklopivi u »ce-ka« način mišljenja i ponašanja. Mnogi eko-tribal-anarho sudionici squatt scene (o gabber i techno squatt akterima da i ne govorimo) uvijek bi na drukčiji način pristupali omotima ploča i vibracijama ljudi, posebno definiranjima tih vibracija, jer ne događa se prvi put da netko »krivo zabrije«, do sada su ljudi iz zla sektaštva nešto i naučili. Uz to, što je Sexi bilo važno, postoji i više stotina mladih squattera iz Hrvatske. Sexa nije od njih tražila nikakvu »solidarnost« u nametnutom sukobu i žigu koji im je utisnut; bilo je jasno da ljudi moraju živjeti u uvjetima kakvi jesu, a dio tih uvjeta bila je i činjenica neophodnog izjašnjavanja o Sexi kao kriterij opstanka u squattovima. Solidarnost je bila prisutna na drukčiji način - Sexa je smatrala važnijim da mladi ljudi pristigli iz Zagreba i drugih mjesta ne dobiju istu etiketu, da mogu započeti s normalnim squatterskim životom u kojem se neće morati baš često sretati s komitetlijama, i u kojem mogu svoje mišljenje sačuvati za sebe. Nitko iz Sexe nije želio svojom aktivnošću otežati život zagrebačkoj i široj squatterskoj škvadri iz Hrvatske, band je ionako prestao postojati, a osobno iskustvo iz cijelog slučaja govorilo je o uzaludnosti daljeg objašnjavanja.

Logično je zapitati se - kakva je historija squatterskog pokreta u Amsterdamu, je li to što se dogodilo Sexi neki presedan, je li takvih etiketiranja i organiziranih anatemiziranja (do slike na posteru!) bilo i ranije, među domaćim (nizozemskim) akterima, bez jezične barijere? U knjizi »Cracking the Movement: Squatting beyond the Media« (Adilkno, 1994.) nalazimo detaljan opis nastajanja »političkog krila squatterskog pokreta« u Amsterdamu, iz kojeg se vidi kako je mala grupa agresivnih i isključivih squattera željela postati »tvrdom jezgrom«, fokusirajući svoju pažnju

na problem »izdajnika«, pronalazeći neprijatelje unutar pokreta. Tijekom 1986., a posebno nakon policijske deložacije i hapšenja squattera iz ulice Okeghemstraat, počela je djelovati samozvana »istražna grupa« (investigation group) koja je za svoj zadatak odredila pronalaženje izdajnika, onih koji su policiji davali iskaze. Dio te »istražne grupe« kasnije će sebe proglasiti za »političko krilo« i upravo su oni uveli praksu tiskanja fotografija »izdajnika« na velikim posterima. Ta se grupa sukobljavala s ostalim amsterdamskim squatterima, namećući svoju »vodeću ulogu« i stvarnu vlast u nekim squattovima koje su smatrali svojima, proglašavajući ih »političkim squattovima«. Nakon što su aktivisti »političkog krila« pokušali spriječiti održavanje »ženske večeri« u squattu »Eerste hulp« (i time pokazali svoj »klasični« »revolucionarni« svjetonazor koji ne dopušta ženama, crncima, etničkim manjinama, homoseksualcima, bilo kojim marginaliziranim posebnim grupama okupljanje i raspravljanje o svojim problemima) došlo je do teških sukoba, međusobnih fizičkih obračuna, pravog rata između squattera. Oni squatteri koji su sebe proglasili pravovjernim političkim aktivistima i svoju vlast nametali silom (uključujući i premlaćivanje, kao i oduzimanje novaca od squatterskih grupa s kojima su bili u sukobu) izgubili su bitku na nivou cijelog Amsterdama i 1988. više nisu postojali kao djelatan akter na sceni. Knjiga završava s tim razdobljem. No, bez obzira što se »političko krilo« nije vratilo na scenu u svom obliku iz 1986787., »slučaj Sexa« ukazuje na nastavak jedne politike koja sebe i »pokret« osnažuje pronalaženjem neprijatelja. Poput moralne panike koja se širi u dominantnoj kulturi, i ovdje je prisutno obraćanje sebi. U tekstovima osude Sexe, u pojmovima koji se upotrebljavaju, slika jednog noise banda i prijatelja pretvara se u sliku neke moćne organizacije, seksističke zavjere koja odjednom ima svoje menadžere, tehničko osoblje i

slično. Tu se monolog Mollia razotkrio poput dominantne kulture koja se obraća sebi samoj prozivajući huligane, narkomane, ne vodeći računa zapravo o punkerima, modsima, techno freakovima ili bilo kojim drugim od »folk devils«, reintegrirajući svoje »temeljne vrijednosti«, kao što su se revolucionari iz Mollia obraćali ne Sexi, nego svojoj »partiji«, nastojeći se učvrstiti, obnoviti svoje »temeljne vrijednosti« na osnovi prozivanja i lova na vještice, seksiste, fašiste, kapitaliste, nacionaliste itd. Naravno, to ne znači da treba nastaviti začarani krug generalizacija i proglašavati svaku squattersku težnju za organizacijom rudimentima staljinizma ili čak cijeli pokret optužiti, na način tipičan za dominantnu kulturu, za sektaštvo, morbidnost, agresivnost, ekstremizam ili bilo koji izam. Ono što je ovdje bitno uočiti jest postojanje, na squatterskoj sceni kao i na drugim scenama, određenog oblika »političke korektnosti« koja se proteže do nijansiranih obrazaca svakodnevnog života. U slučaju squatterske scene (njenog dobrog dijela) došla je do izražaja činjenica postojanja, s jedne strane nepisanih pravila koja određuju koji bandovi, koja vrsta piva ili hrane, kakve jakne i kakvi simboli ulaze u područje »korektnog« ili »nekorektnog«, a s druge strane postoji minimum formalne organizacije koja može olakšati (ali ponekad, kako vidimo, i otežati) squatterima njihov squatterski život, od prvog useljenja do problema kao što je deložacija ili pak legalizacija. U vezi s eksplicitno političkim dijelom »političke korektnosti«, slučaj Sexa ilustrativan je za dio squatterske scene i tadašnji stav dijela malih ljevicarskih grupa bliskih sceni. Sexa, u doba svoje djelatnosti u Zagrebu, nije nikad problematizirala aspekte svog djelovanja na način kako to rade »politički svjesni« squatteri Zapada. Došavši u Amsterdam, u doba rata i priznanja Slovenije, Hrvatske i Bosne i Hercegovine, Sexa je samo jednom problemu posvetila posebnu pažnju i zajedničku raspravu,

radilo se o implikacijama stavova i tvrdnji koji bi inače, u duhu noise škvadre, bili zauvijek ostavljeni spontanosti ili samorazumljivosti. To je bilo pitanje kako se predstaviti, što napisati na plakatima i pozivnicama, kao određenje zemlje iz koje band dolazi. Članovi Sexe razmišljali su na sljedeći način: »Ako kažemo da smo iz Jugoslavije, to onda znači da smo iz Srbije ili Crne Gore. Pošto nismo, takvo određenje bi bilo politička činjenica. Ako kažemo da smo iz Hrvatske to ne znači da mi nužno podržavamo Tuđmana, to je samo realno, geografsko situiranje banda u zemlju iz koje dolazi.« Ovakvo razmišljanje, kojem je primarna želja bila »ne politizirati« i na osnovi realnosti novih država na području bivše Jugoslavije informirati nizozemsku javnost o tome iz koje zemlje dolazi zagrebački band, izazvalo je potpuno suprotne reakcije na squatterskoj sceni. Zbog specifičnog, primitivnog, »zapadnog« ljevičarstva, dobar dio te scene smatrao je samo Jugoslaviju prirodnom, razumljivom, geografskom odrednicom, pojmom koji ne remeti poznati referentni okvir, dok su Hrvatsku ili Sloveniju, kao takve, kao pojam države (zemlje), smatrali političkim, desničarskim stavom. Kao što su Gadafi ili Homeini uvijek bili »good guys« u dijelu squatterskih ljevičarskih sekti (zbog svog antiamerikanizma), tako se na početku rata formirala, na dijelu scene, squatterska simpatija za srpsku (»jugoslavensku«) poziciju protiv »nacista«, secesionista, slovenskih i hrvatskih »germanofila«. U takvom sljepilu Sexa je samim spominjanjem Hrvatske bila na terenu politički nekorektnoga, iako bi ozbiljna analiza pokazala duboku antinacionalističku usmjerenost banda. Većina mladih squattera (od manjine koja je uopće »politički aktivna«) ne oblikuju svoju poziciju spram Hrvatske ili Slovenije poznavanjem situacije na terenu, nego odnosom prema vlastitim medijima i domaćoj politici kojoj se žele radikalno suprotstavljati, uz neke naslijeđene ljevičarske dogme i opću razmaženost zapad-

njaka (»američkog« tipa) koji u ulozi turista smatra gnjavažom učiti imena nekoliko novih zemalja na tlu dotadašnje »jedne«. Specifična otvorenost zagrebačke alternativne scene s kraja osamdesetih i početka devedesetih, simbolizirana Sexom i prijateljima, uza sve poznavanje i dijeljenje principa anarhoidnih, punkerskih hard-core noise subkulturnih pokreta i stilova, susrela se s problemom »političke korektnosti«, etiketiranja i »učinkovitog« anatemiziranja. Činjenicu ostajanja na široj alternativnoj sceni možemo objasniti ograničenim dosegom staljinističkog djelovanja koje je vezano uz samo nekoliko squatterskih grupa, te promjenama koje su se na samoj squatterskoj sceni dogodile, omogućujući niz novih identiteta (poput gabber squattova, trance squattova) i priznajući »divlje squattere« ravnopravnim akterima. Sam protok vremena omogućio je drukčiju percepciju onih koji dolaze »iz Hrvatske«, pa je i na visokopolitiziranom dijelu scene taj podatak sada ipak smješten u geografska a ne politička (automatski desničarska) određenja, kao što je to bio slučaj 1991. Pošto se mehanizmi političkog izjašnjavanja ne pokreću tako lako u situaciji u kojoj goli život, stan (squatt), pivo i glazba predstavljaju osnovne koordinate, i pošto je dobar dio amsterdamskih squattera bio sličan u svojim preferencijama glazbe i načina zabave pristiglim zagrebačkim punkerima, trebalo je proći određeno vrijeme dok »slučaj Sexa« i drugi oblici sukoba zbog »političke korektnosti« (Heineken pivo, primjerice, podignuto kod nekih aktera na simboličku, dakle samo bojkota vrijednu razinu McDonaldsa) nisu utjecali na percepciju zagrebačke škvadre koja se preselila u Amsterdam. Jedan od mladih zagrebačkih »noise-brijača«, pristigao u prvom valu na squattersku scenu, još prije Sexe, ovako je nakon četiri godine rezimirao iskustva prvih susreta s domaćom scenom: »Sad vidim kako su nas domaći squatteri doživljavali. Pa mi smo za njih svi bili mladi komunisti koji su

pobjegli iz Istočne Europe pred desničarskim i nacionalističkim diktaturama. Nama je trebalo neko vrijeme dok smo to skužili«.

Giozg'

Poznata je činjenica da punkeri, metalci, stari i novi freakovi, darkeri i brojni pripadnici drugih subkulturnih stilova žive većinom u sferi »slobodnog vremena«. Može netko,_jTaravno, svojim izgledomjdpkazivati vlastiti životni stil i u školi, na poslu, u roditeljskom domu, s manje ili više problema, ali tada neizbježno funkcionira i uloga učenika, radnika, sina ili kćeri' i slično. Tok kada se dođe u klub, na koncert, ili naprosto ispred nekog kioska, na parkiralište, pokraj dućana, na bilo koje mjesto gdje se nalaze suplemenici, tek tada se živi autentičan i potpun život. Ovdje ne mislim pisati o fenomenu »vikend-punkera« ili »vikend-hipika«, ili o scenama u kojima mladi ljudi na povratku s koncerta mijenjaju garderobu i skriveni od roditeljskog pogleda skidaju nakit ili neke druge »provocirajuće« ukrase. Također nas ne zanima ni onaj dio koji hrabro nosi svoje naušnice, kožice, narukvice, jakne i ostalo pred poglede roditelja ili profesora. Ovdje se radi o onom dijelu scene koji je potpuno »na rubu«, o ljudima koji su »iskočili« iz društva i načina života kakav se obično od strane većine prikazuje kao normalan, poželjan, uobičajen i zadan. Zamislimo grupu, recimo punkera, na koncertu:

Pivo, bambus, žesta, skakanje, klupko tijela, znoj, muško-ženska priča, malo politike ili socijale, zajedništvo, prepoznatljivi image, WC-priče, redari koji tlače, fajrunt. Prije ili kasnije, ide se kući. Sutra je novi dan. U tom »sutra« leži razlika. Dok će dio krenuti u školu, prepričavajući pod velikim odmorom kako su »izašli na bis i raspalili stare Clash i Pistolse« (poput GBH u Kulušiću), prezirno gledajući šminkere, školske kolege, čekajući da nastava završi, dotle će za drugi dio škvadre dan krenuti nešto drukčije. Naći će se pokraj dućana, kao i svih drugih dana. Skupiti lovu, užicati, po mogućnosti ukrasti u susjednom dućanu nešto (»pa ne bum valjda kral tu u duću di smo svaki dan«?), i kupiti jeftino vino i kolu. Napravit će bambus i piti, komentirajući sinoćnji događaj kao i njihova »braća po imageu« koja su u tom momentu u školi. Između 13 i 14 sati, doći će dio onih koji idu u školu, netko da bi se pridružio bambusu, netko da bi malo »stajao« i otišao kući na ručak. Onaj dio škvadre koji je započeo s bambusom, skupit će za novu turu i nastaviti stajati pored dućana poput stalnog hedonističkog upozorenja svim putnicima na relaciji škola-roditelji-posao-zabava. S vremenom, oni koji »stoje ispred duća« postaju primarno boemi, otkačenjaci, pijanci, pa tek onda punkeri, metalci ili nešto treće. S godinama se pomiješaju pripadnici različitih stilova i tako u svakom kvartu možemo naći jedan otpadnički front okupljen oko alkohola, ljenčarenja i noćnog bdjenja, kojf ponekad samo sleng, urbani štih i rock razlikuju od »klasičnih« alkoholičara, koji također svuda imaju svoja mjesta, gdje je prosjek godina iznad pedeset. To je ona opasna crta, po kojoj hoda Tom Waits ili, na drugi način, Nick Cave, i koja govori jezikom subverzije i destrukcije, napuštanja »normalnosti« i građanskoga života, gdje nema romantičnosti pobune osim u vlastitom otpadništvu i rijetkim trenucima, uz samouništenje kao vidljivi pečat priče.

Krenuo sam u jedan od zagrebačkih perifernih kvartova, bio je radni dan, večer i još uvijek toplo. Kafići, uobičajene grupice, glazba od ljige do žestice. Vrijeme odmiče i kafići se zatvaraju, ljudi odlaze kućama. Ostaju škvadre koje ne mare za kafiće, jer tu u blizini je njegovo veličanstvo kiosk koji radi cijelu noć. Ljudi stoje u manjim grupama i povremeno odlaze prema kiosku po piće, kao

Tekst iz kolumne »Benzin: The Voice of Gong« u časopisu »Heroina«.

prema nekom svjetioniku koji svijetli u mraku finog, mirnog, urednog i većinskog života svih onih tisuća ljudi koji spavaju oko nas u velikim betonskim zgradama. Prolazi i policija, navikla na stotinama puta već legitimirane face. Pijanski razgovori, riznica likova. Prilazi mi jedan; »Jebaltipasmater čovječe, pa to ni normalno. Imam frenda, tam živi, u zgradi. Oženil se, ima neki kurac od šljake, doma čmrlji, klinci, nikam ne ide, ševi se jednom tjedno a to i nije neka ševa - pa daj mi ti sad reci, je li to život? Ma kurac, čovječe, nisam ja odavde. Kužiš, ja nisam odavde, ja ti ovo ne kužim, čovječe. Jesi li čuo za Grimandersenove bajke? Moral si čut za Grimandersenove bajke, jebemti. E, viš, ja sam ti lik iz tih bajki. Ja nisam odavde.«

Otišao sam do kioska po pivo, i kad sam se vratio, isti je tip opet imao mali monolog. -

»Ja nisam odavde jebemti. Ići ću opet u Nepal, iako sam tam bil u zatvoru. Zatvor u Nepalu, jebemtimater, ali opet bi išo. A bed je bil, čovječe, prvu noć u zatvoru skužil sam da se nemrem ni okrenut, ko sardine smo bili naslagani. Dobiš odma tri vrste buha, jebemti, one kaj skaču su još najbolje. Totalni bed. Nemaš opće vode ak se ne digneš u četiri i čekaš red do šest. I onda skužiš, jebemtimater, i prvog frajera do sebe - puf, raspališ ga šakom u glavu. Da, čovječejebemti, rukneš ga i onda te odvedu u samicu na tri tjedna. Stave te u lance, ali imaš osiguranu vodu jednom dnevno i nemaš buha, čovječe!« Tu se već i škvadra zainteresirala i netko je pitao o Nepalu općenito (jer u kvartovima ima ljudi koji se niti do grada ne miču, a kamoli u Nepal). Slijedi odgovor: »Nepal je super čovječe. Znaš li tko je bio Siva? Kužiš, ono, davno, bil je Bog čovječe, a volil je jako pit i duvat pa mu se osušila usta i bil je jako žedan. Popizdil je kaj nema nigde vode i zabil je trozubac u brdo. Kad je izvukel trozubac iz stijene, odmah su

potekla tri potoka i u podnožju se napravilo jezero. Tu se Siva napio vode i otišo, a to mjesto ti je sad turbo svetište«.

Noć je odmicala, na Istoku je postajalo svjetlije, kiosk je još radio, samo što je ponetko (isto kao prije mjesec dana kada je Pošip postao Božib) izgovarao »giozg«.

Vidio sam ljude koji su bili (ili su to još uvijek?) metalci, punkeri, hipici i navijači. Sada ih ujedinjuje giozg i noćni život u kvartu. Koje je ovo jutro po redu? Sto pričaju pogledi kad se sretnu, ujutro dok prvi ide na posao a drugi molećivo žica za sendvič nakon noći u kojoj je žeđ uvijek ispred gladi? Odlazim razmišljajući o rock-kulturi, hedonizmu, boemštini, identitetu rockera i identitetu pijanca. O relativnosti normalnog. O Shivi, ševi jednom tjedno i životu pokraj giozga. O tome što ću reći kada me na posao odlazeći susjedi budu pitali »kuda tako rano, što smo vrijedni danas?«